BERTONI

POESIE
LEGGENDE
COSTUMANZE
DEL
MEDIO EVO

GIULIO BERTONI, 1878-

Poesie leggende costumanze del medio evo

(10 illustrazioni fuori testo)

MODENA
Editore Cav. Umberto Orlandini
(Fotografia P. Orlandini e Figli)
1917

GIULIO BERTONI

Poesie leggende costumanze del medio evo

(10 illustrazioni fuori testo)

MODENA :: Editore Cav. Umberto Orlandini

Fotografia P. Orlandini e Figli :: 1917

PREFAZIONE

Sotto il titolo di « Poesie leggende costumanze del medio evo », raccolgo alcuni miei studî vecchi e nuovi, editi e inediti, che sono legati l'uno all'altro da un sottile filo ideale e che, così riuniti, paionmi assumere una loro particolare fisonomia complessiva e risvegliare, se non presumo troppo, una certa curiosità e un certo interesse.

Se il fato vorrà che si faccia buon viso a queste povere pagine, frutto di coscenziose ricerche e riflessioni, io nutro fiducia di poter raccogliere in seguito altri miei articoli e studî sparsi in riviste e giornali disparati e non sempre facilmente accessibili ai lettori. E nutro fiducia altresì che, quando le monografie a cui accenno si trovino accostate ed ordinate, balzeranno agli occhi di ognuno i criterî informativi della mia modesta attività di studioso, apparirà distinto il pernio logico intorno a cui si aggirano le mie investigazioni e si farà sempre più manifesta la concezione che mi son fatta delle discipline filologiche

applicate alle letterature e alle lingue dei popoli romanzi.

Intanto vada per il mondo questa prima silloge, con le sue voci goliardiche, con gli accenti della nostra lirica delle origini, con gli squilli paradisiaci della poesia del « dolce stil nuovo », con il fantasma dell'uomo selvaggio, con gli spettri della danza macabra, con le figure deformi di alcuni malvagi giullari, con le suggestive scene degli antichi arazzi estensi, con i giuochi delle brigate festose della Rinascenza rallegrate dai lazzi dei buffoni e dei nani di corte, con il disperato amore di Tristano, con le figurazioni dei « Trionfi » petrarcheschi. Vada essa per il mondo, e possa aprire, con qualche fortuna, la strada ad altre successive raccolte di contenenza diversa, ma pur sempre inspirate allo stesso concetto degli studî, allo stesso amore del passato inteso quale fonte di coltura per il presente e per l'avvenire.

Friburgo (Svizzera), nel novembre del 1916.

G. B.

[Sono studî nuovi: quello sui *Riflessi di costumanze giuridiche nell'antica poesia di Provenza* (pp. 145-169), quello sulle *Scene d'amore e di cavalleria in antichi arazzi estensi* (pp. 179-196), quello sui *Motti francesi in maniche e vestiti di principesse estensi del quattrocento* (pp. 197-202) e, in un certo senso, quello sul *Conforto del Selvaggio*

(pp. 95-103), che fu pubblicato in francese nelle *Étrennes helvétiennes* offerte a H. Schuchardt, 1913, pp. 33-39. — Lo studio sulla *Poesia dei Goliardi* (pp. 1-40) vide la luce nella *Nuova Antologia*, 16 agosto 1911; quello sulle *Origini della lirica italiana* (pp. 41-62) nella stessa *Nuova Antologia* 1.° maggio 1910. *Una lettera amatoria di Pier della Vigna* (pp. 63-77) fu stampata nel *Giorn. stor. della lett. italiana*, LVII (1911), pp. 33-46. Lo studio: *Echi di poesia popolare nell'antica lirica italiana* (pp. 79-94) fu ospitato nella *Nuova Antologia*, 16 luglio 1912, e sempre nella *Nuova Antologia*, 16 agosto 1915 uscì la prima volta lo scritto sui *Detti dei « Tre morti e dei tre vivi » e la Danza macabra* (pp. 105-120). Gli *Elementi artistici della poesia del « dolce stil nuovo »* (pp. 121-143) costituirono la sezione centrale ed essenziale di un articolo sullo « stil nuovo » edito negli *Studi medievali*, II, (1907), pp. 367-386. Gli *Accenni alla storia del costume nell'« Ars amatoria » francese* (pp. 171-177) furono inseriti negli *Studi di filologia moderna*, I, (1908), fasc. 1-2. I *Buffoni alla corte di Ferrara* (pp. 203-215) furono stampati nella *Rivista d'Italia*, VI, (1903), fasc. 3.°; i *Tarocchi versificati* (pp. 217-231) nel *Giorn. stor.*, cit., XLIII, (1904), p. 55 sgg. La *Morte di Tristano* (pp. 233-270) vide la luce nel *Fanfulla della Domenica*, nn. 43, 45, 48 del 1915. Infine, i *Trionfi del Petrarca in Francia* (pp. 271-289) costituirono un volumetto edito nel 1904 (Modena, Vincenzi e Nipoti). Tutti questi studî sono stati riveduti e corretti].

Poesie leggende costumanze del medio evo

La poesia dei Goliardi

« Scolare » era nel medio evo un vocabolo, si può dire, sinonimo di « chierico ». I chierici con la tonsura ricevevano un benefizio più o meno adeguato alle esigenze della loro vita e potevano perciò darsi agli « ozî » degli studi. Erano, come vedremo, ozî agitati e combattuti; ma ciò non toglie che essi fossero considerati dalle altre classi sociali, date all'armi o al commercio o all'agricoltura, come veri e propri ozî.

I chierici si dividevano in « regolari » e « secolari »; gli uni e gli altri in obbligo di mantenere il celibato e l'abito chiericale, ma i primi erano aggravati di maggiori doveri che i secondi. Quando questi scolari o chierici, che dir si voglia, si facevano vaganti, restavano sempre alla dipendenza del capo della loro diocesi. Generalmente erano sottomessi al vescovo; ma se erano canonici, riconoscevano l'autorità del loro capitolo, e se erano monaci, quella dell'abate. Datisi a una vita randagia, da Università a Università, vivevano della loro prebenda, e quando questa non bastava, ricorrevano alla famiglia o agli amici o chiedevano la carità o si facevano precettori di giovani nobili o anche segretarî o quasi servi dei condiscepoli più agiati.

In generale, i costumi di tutti gli studenti, chierici o laici, erano assai liberi per molte ragioni, tra le quali, non ultima, l'abbandono in cui si trovavano le principali Università sopra tutto nel secolo XII, cresciute rapidamente e fattesi numerose prima che l'autorità avesse avuto il tempo d'intervenire con savî temperamenti. Verso il 1140, San Bernardo in una sua orazione *De conversione ad clericos* dava degli scolari del suo tempo un giudizio assai poco lusinghiero e ne descriveva con tratti tutt'altro che benevoli la vita.

Il vagabondaggio favoriva naturalmente la corruzione dei chierici, i quali, lontani dalle rispettive diocesi, erano più liberi nei loro atti, non essendo più sottoposti al controllo immediato del vescovo e dei superiori. Già a tempo di S. Bernardo, l'autorità religiosa aveva fatto sentire le sue lagnanze e aveva incominciato a prendere provvedimenti. Innocenzo II si dichiarava poi contrario a quei monaci i quali si dedicavano *ad leges temporales et medicinam gratia lucri temporalis*. A tutti gli ecclesiastici indistintamente si estendevano alcune proibizioni, fatte già nel 1123, di non accoppiarsi con concubine e, nel 1128, di non troppo avvicinare il viso a quello delle donne, fossero esse zie o sorelle: *fugiat ergo feminea oscula Christi militia per quae solent homines saepe periclitari*. I chierici a dire il vero davano un gran da fare alla Chiesa. Questa comandava loro di astenersi dalle crapule e dall'ubbriacarsi e incaricava gli arcidiaconi e i superiori di vigilare che non prendessero moglie e non si unissero con donne di mal affare. Alle concubine dei chierici eran negati il pane benedetto, l'acqua benedetta e il bacio della pace. La serie delle proibizioni non si limitava a ciò. I chierici non dovevano assistere a giuochi disonesti, nè prender parte a balli,

nè a *gildales* [1]), « nec sustineant ludos fieri de rege et « regina, nec arietes levari, nec palestras publicas fieri » [2]). Si proibiva loro di portare bottoni d'oro o d'argento alle vesti o di mostrarsi in pubblico *cum balandranis* (palandre) *seu garmasiis vel aliis vestibus laicorum.* Non dovevano portare *nec coman nec barbam* e non era loro concesso di « trepidare », cioè far la giostra (*quod vulgariter biordare dicitur*) [3]).

Pare che la curia avesse ragione di temperare il lusso degli ecclesiastici e di porre un freno ai trasmodamenti del clero, sopra tutto di quello secolare. Roberto di Sorbon in una sua predica biasimava i chierici di fare *le dorenlot,* cioè di portare una ciocca di capelli sulla fronte, alla maniera delle donne; e Assalonne, abate di San Vittore in Francia, vituperava i chierici che avevano *calcaria et frena deaurata, sellas picturatas,* e così continuava: *thalamus jocis impudicis jocundus est; in palatio ubique resonat cantus de gestibus Hectoris et in sancta ecclesia silentio damnantur verba Salvatoris* [4]). Erano i tempi (diceva Girardo di Liegi), in cui più si piangeva la sorte di Rolando, che quella di Cristo, il che pareva obbrobrioso al buon predicatore, il quale, facendo allusione a una diffusa credenza sulla morte dell'eroe di Roncisvalle, gridava dal pulpito che, in fin dei conti, Cristo era morto di sete, come Rolando: *Ad litteram Christus sitivit in cruce, ubi mortuus est morte Rolandi, sitiendo et clamando. Multi compatiuntur Rolando et non Christo* [5]).

---

1) Ted. *Gildhall.* Erano mercati.

2) MANSI, *Coll.*, XXIII, p. 538.

3) Id., id., pp. 845, 846.

4) Bibl. Naz. di Parigi, ms. 14525, c. 225v.

5) HAURÉAU, *Not. et extr. d. ms.,* XXXIII, P. II, p. 281.

Avveniva talvolta che alcuni altri chierici anzichè menare una vita esemplare e tenersi lontani dalle orgie degli studenti, si lasciassero facilmente corrompere e si unissero coi loro condiscepoli in feste, che erano spesso un'offesa alla religione. Allora la Chiesa li perseguitava. Già nel 1143, nel Concilio Remense, si affermava che i chierici, i quali nello spazio di 40 giorni non si fossero arresi agli ammonimenti e alle esortazioni dei vescovi, fossero privati del loro beneficio, che era quanto dire dei mezzi di sussistenza. Altrettanto si stabiliva, salvo il termine dei quaranta giorni, nel Concilio di Parigi del 1212 e in altri Concili. Alle minacce tenevan dietro le punizioni. Privi della prebenda, abbandonati e vilipesi dai compagni, che avevano una condotta corretta, ai poveri reietti altro non restava che mendicar la vita. Si davano alla giulleria: cantavano nelle piazze, nelle scuole, nelle corti e persino nelle chiese. Nelle chiese si faceva un po' di tutto: vi si giuocava, vi si ballava, vi si tenevano persino delle mascherate [1]). E i poveri chierici puniti, senza privilegio, col mantello logoro e la borsa vuota, vi esercitavano la giulleria nelle sue svariate forme: sia cantando versi, sia rappresentando anche scene scherzose, sia facendo buffonate. Erano giullari colti, giullari della società studentesca e clericale, incapaci di gareggiare coi giullari del popolo e meno amati di questi ultimi dalla plebe. Anzichè rivolgersi alle genti minute, è naturale che cercassero protezione o compatimento presso gli studenti, gli insegnanti e persino presso i vescovi e i superiori, che li vilipendevano e li deridevano. Considerati quasi giullari,

---

[1]) D'ANCONA, *Origini del teatro italiano,* Torino, 1891, III, p. 51, n. 4, 5.

ormai fuori della Chiesa, potevano servire come distrazione coi loro canti e poichè erano i *joculatores* della società colta, amavano ricercare (e talvolta anche comporre) poesie in latino, che portavano in giro di Università in Università. Erano poesie che fustigavano il clero e la corte di Roma o celebravano gli esaltamenti del senso. Che importava? Bisognava lasciarli cantare, codesti nuovi giullari, senza dar peso alcuno alle loro buffonate; bisognava mostrarsi al di sopra dei loro lazzi, delle loro ingiurie e delle loro oscenità. Bisognava ridere di loro e della loro musa, talora stupenda e piena d'arguzia. Bisognava anche unire alla irrisione il disprezzo e considerarli al di fuori non soltanto della Chiesa, ma della società. Bisognava proibir loro di officiare e pregare dinanzi agli altari e di far la questua [1]. Furon detti « Goliardi ».

I Goliardi costituirono adunque una speciale classe di *clerici vagantes,* composta di ecclesiastici regolari e secolari datisi alla vita libera. Detti nei « Concili » *clerici ribaldi* [2]) eran tenuti separati dagli altri studenti nelle deliberazioni che ad essi si riferivano, come è mostrato da parecchi passi di antichi concili. Ecco qui un testo che ci mostra i Goliardi segregati dagli altri, come una categoria a parte: *Praecipimus ut omnes sacerdotes non permittant trutannos et alios vagos scholares aut Goliardos cantare versus super sanctus et Agnus Dei in missis vel officis* (1227). Eccone un altro, che giova a spiegarci, a parer mio, la loro natura e la vera loro condizione: *Clerici qui clericalis dignitatis non modicum detrahentes se jaculatores seu Goliardos faciunt aut bufones,* ecc., ecc.

---

[1]) *Conc. Colon.* 1300, cap. 12.

[2]) DU CANGE, III, p. 539.

In certi concili (1231 e 1239) si ordina persino che i Goliardi siano rasi in modo che più non sia visibile la loro tonsura!

La denominazione fece fortuna. Quando e come nacque, e perchè?

* * *

Può essere che Goliardo si spieghi da « Golia » [1]) e che Golia sia divenuto, a un dato momento, il soprannome col quale fu designato Abelardo dai suoi numerosi e feroci avversari [2]). Attribuita fors'anche ad altri prima che allo sventurato amante di Eloisa (1079-1142), questa designazione, si fece, per così dire, leg-

---

[1]) In verità, da *gula*, a cui si è pensato da molti di riattaccare il vocabolo, non si potrebbe ottenere che *goulard* in francese (*golardo* in italiano). Tutt'al più bisognerebbe muovere da una base *guli-*, sulla quale molto ci sarebbe da dire, dopo le osservazioni di H. SCHUCHARDT, *Zeitschr. f. rom. Phil.*, XXXI, 21. Il suffisso *ard* non ha bisogno di *i* per incorporarsi al radicale romanzo, sicchè le forme francesi *goliard*, *gouliard*, dato che non vengano da *guli-*, non possono venire che da una base « golia ».

[2]) Il lettore ricorda certamente che G. PARIS (*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, L, 259) ebbe a riferire la denominazione di « goliardo » alle lotte fra i seguaci di S. Bernardo e di Abelardo. Il Paris si fissò, come noi faremo più oltre, sopra una lettera di S. Bernardo a papa Innocenzo II (lettera già citata da TH. WRIGHT, *Gualteri Mapes, De nugis curialium,* Candem Society, 1850, p. 41) e si accontentò di fare questo commento: « Il nous parait tout à fait probable qu'il parût « peu après cette lettre des satyres contre Rome et sans doute contre « Bernard de Clairvaux qui portaient en tête le nom de Golia: on sait « combien il est fréquent qu'un surnom donné a un parti politique ou « religieux par ses adversaires dans un esprit de dénigrement soit re- « pris par ce parti comme titre d'honneur ». Non condivide l'ipotesi del Paris F. NERI, *La famiglia di Goliu,* in *Atti della R. Accad. d. Sc. di Torino,* vol. L, (1915), p. 108.

gendaria[1]). Golia fu creato vescovo, Golia fu creduto autore delle migliori poesie contro la Chíesa, Golia fu celebrato e rispettato, e come egli fu considerato il rappresentante dei chierici reietti, Goliardi furono detti i suoi seguaci.

Che Abelardo e Golia fossero nel secolo XII una sola persona, è una congettura, la quale poggia sui seguenti fondamenti. Il teologo del concettualismo fu, nella sua giovinezza, musico e poeta d'amore. Era già celebre, quando si risvegliò in lui il fuoco delle passioni. Fu una follia del senso, una profonda e tremenda crisi, un vero disorientamento delle sue facoltà. Egli stesso narrò: « frena libidini coepi laxare, qui antea vixeram « continentissime » (*Historia Calam.*, 126). Questa sregolatezza giovanile lasciò un'impronta indelebile nel suo carattere. Scapigliato nei costumi, fu disordinato nell'insegnamento, negli studi e soprattutto non conobbe misura nelle lotte per le sue idee. Se violente furono le sue controversie contro Guglielmo di Champeaux, egli è certo che oltrepassarono tutti i limiti del decoro le dispute con Roscellino già suo maestro. Questi a un dato momento, non esitò a rinfacciargli, in una lettera che è tutta un'invettiva, i suoi torti. Lo accusò di oltraggio al pudore nella persona della nipote di Fulberto la di-

---

[1]) A giudicare da un passo delle *Constitutiones* di GAUTIER DE SENS (X, 923) citato da E. FARAL nel suo recente libro sui Giullari in Francia nel medio evo (Paris, 1910, App. I: *clerici ribaldi, maxime qui vulgo dicuntur de familia Goliae*), parrebbe che il soprannome di Golia fosse già in uso nel secolo X. Dovrebbe essersi allora fissato definitivamente su Abelardo dopo due secoli, per lo meno, di vita. E ciò potrebbe essere. Tuttavia, la frase delle *Constitutiones* (MANSI, XVIII, 324), mi riesce sospetta, come se fosse un'aggiunta di un copista. La storia di questo testo è oscura. Le stampe tutte risalgono, direttamente o no, a MARGARIN DE LA BIGNE (1575).

sgraziata Eloisa, alla quale aveva insegnato a « fornicare » non già ad « argomentare » come lo zio avrebbe desiderato dall'istitutore che le aveva prescelto (« ef-« freno luxuriae spiritu agitatus non argomentari, sed eam « fornicari docuisti ») e aggiunse che era meritamente caduto nella più bassa ignominia e che ormai si saturava « suino more » d'insulti e d'immondezze. Caricando poi la dose e chiamando Iddio a testimonio, lo incolpò di giovarsi del danaro raccolto nelle questue per pagare le sue meretrici. Tu non sei chierico, gli disse, tu non sei laico; « quo nomine te censeam, re-« perire non valeo! » [1]).

Tuttavia, nell'età sua verde, prima di applicare la ragione agli ardui problemi degli universali e prima di mischiarsi a lotte e diatribe religiose, Abelardo aveva lasciato dolcemente traboccare la vena del sentimento in versi (ahimè perduti!) destinati a celebrare la vita e l'amore. Eloisa fu una delle cause delle sue sventure. Un giorno, anzi una notte, lo zio della giovinetta, il già ricordato canonico Fulberto, per iscopo di vendetta, penetrò nella stanza da letto di Abelardo, lo sorprese con alcuni sicari e gli fece subire il supplizio della evirazione. Più tardi — racconta Abelardo medesimo nella sua *Historia Calamitatum* — precipitò da cavallo e n'ebbe la gola squarciata in modo da sentire per molto tempo gli effetti di quella caduta (*et multo me amplius haec fractura afflixit et debilitavit*). Gli rimase sul collo una cicatrice profonda, che gli valse poi gli scherni degli oppositori e nemici. Lo stesso Primate, in una sua poesia (*Ambianis urbs*), lo attaccò con due versi che sono una rivelazione:

---

[1]) SCHMELLER, *Epistola Roscellini ad P. Abaelardum,* in *Abhandl. d. k. Akad. d. Wiss.* (München), I Cl., V. B.., pp. 108 e 210.

Quantum gula sit leccatrix,
Nonne signat — haec cicatrix?

V' ha di più. San Bernardo, in una sua lettera famosa a papa Innocenzo II (a. 1140), parlando di Abelardo e di Arnaldo da Brescia, chiama senz' altro il primo di questi due « Golia » e non aggiunge nessuna ulteriore determinazione, quasi mostrandosi sicuro che l' allusione, o meglio la frecciata, sarà chiaramente compresa: *Procedit Golias, procero corpore, nobili illo suo bellico apparatu circummunitus, antecedente quoque ejus armigero Arnaldo de Brixia* (Opera omnia, I, 183: *Ep.*, 189). Nella medesima lettera si dice che il novello gigante si fa più ardito e baldanzoso che mai, perchè sente che Davide non è presente (*sentit David non adesse*). Lo scritto di San Bernardo dovè avere molta diffusione e l' imagine di Golia fu trovata appropriata quanto mai ad Abelardo, la cui arroganza era veramente nota a ciascuno. Gualtiero Map ricordava di aver udito leggere la lettera alla tavola di Thomas Becket (*in epistula continebatur illa quod magister Petrus instar Goliae superbus esset*). E poichè l' indipendenza, la fierezza e l' orgoglio di Abelardo erano cosa da tutti saputa, non è improbabile che l' imagine del gigante, a designare il filosofo, fosse ormai comune a tempo di San Bernardo, fra gli avversari del sottile e battagliero maestro, che sapevasi essere evirato e, neppure a farlo apposta, aveva una cicatrice alla gola. Quanti motivi, più o meno legittimi, per chiamarlo Golia!

Come abbiam detto, il primo dei Goliardi diventò ben presto un personaggio leggendario. Fu creato, certo per irrisione, vescovo dai suoi stessi seguaci e fu assunto a rappresentante della classe di quei chierici, che per la sregolatezza dei costumi eran ragione di scandalo

e disdoro alla Chiesa. E la denominazione trovò favore, come quella che presentava una falsa parentela con il vocabolo « gula », il cui vizio fu certo non ultimo fra quelli della scapestrata società studentesca degli ecclesiastici colpiti dalla Curia. Al leggendario Golia (nessuno pensava ormai più ad Abelardo) furono attribuite poesie contro la chiesa e a poco a poco il suo patrimonio poetico si arricchì e considerevolmente si accrebbe, a detrimento di quello di altri verseggiatori. Il fatto sta che un Golia compare realmente quale autore di parecchi componimenti ritmici, che racchiudono, in mezzo a fiori d'imagini, i caratteri precipui della lieta poesia di codesti scolastici ardimentosi, seguaci di Bacco e di Venere e amici delle Muse più che degli studî. A Golia, divenuto ormai un misterioso personaggio, furono attribuiti parecchi canti di sorprendente bellezza, quali la *Confessione,* l'*Apocalissi,* la *Metamorfosi,* il *Dialogo* o contrasto fra il corpo e l'anima, fra l'acqua e il vino e altri non pochi ritmi (editi dal Wright) che in alcuni testi a penna gli sono contesi da taluni verseggiatori, quali l'Archipoeta e Primate. Abbiamo tre nomi di poeti goliardici e dei due ultimi sappiamo, in modo sicuro, che furono designazioni di battaglia nel campo della poesia. Archipoeta era chiamato un cantore alemanno della diocesi di Colonia, autore d'una decina di componimenti scritti fra gli anni 1162-1165; Primate era detto Ugo di Orléans, verseggiatore fecondo e di notevole maestria, nato sullo scorcio del secolo XI [1]). È naturale

---

[1]) L. DELISLE, *Le poéte Primat* in *Bibl. de l'École des Chartes,* XXXI, pag. 303; W. MEYER aus Speyern, *Die Oxforder Gedichte des Primas,* in *Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen,* Phil.-hist. Cl., Berlin, 1907, p. 98.

che « Golia » sia stato, anch' esso un soprannome o nome di battaglia se così vogliam dire.

Sarebbe errore però credere che fra i canti attribuiti a Golia alcuni appartengano sicuramente ad Abelardo. Questi diè forse il nome ai Goliardi, ma, a giudicare da quanto ci è pervenuto, non pare aver dato loro alcun parto poetico, salvo forse la *Metamorfosi*. Abelardo, come poeta, ha certe sue caratteristiche, che si possono studiare nei suoi *Planctus*, le quali escludono ch' egli possa essere autore di alcuni componimenti tramandatici nei manoscritti con l' indicazione del suo nome di battaglia. I versi attribuiti a Golia appartengono, per la loro struttura, a un periodo posteriore a quello, in cui fiorì Abelardo; sicchè se anche questi compose poesie goliardiche, è mestieri ammettere che esse ci siano state invidiate dal tempo. Fa probabilmente eccezione la *Metamorfosi* (scritta nel 1140), nella quale Abelardo dovè introdurre (se egli ne è veramente autore) alcune novità, che contrastano con la sua consueta maniera di poetare. Il componimento potrebbe però essere di un suo seguace e l' attribuzione dei codici sarebbe allora errata.

Sono giunte invece sino a noi alcune poesie del suo antagonista Primate, che il dettatore Tommaso da Capua osava, con inescusabile esagerazione, accostare a Vergilio e a Cassiodoro, come rappresentante del « dettame » ritmico, lasciando agli altri due la gloria del « dettame » metrico e prosaico. Già un monaco di Cluny, Riccardo di Poitiers, l' aveva ricordato in una sua cronaca e ne aveva tracciato un ritratto, dipingendolo come un uomo di fisico disgraziato e di bassa condizione, mentre, d' altro canto, il poeta Henri d' Andeli lo chiamava nella sua *Bataille des sept arts* a dirigere l' esercito della Grammatica e Frate Salimbene lo diceva, facendone, per er-

rore, tutt' uno con l' Archipoeta « maximus versificator « et velox ». La stessa lode fu poi ripetuta da Francesco Pipino e da G. Boccaccio (*Decam.*, I, 7).

Ugo di Orléans, o *Primate,* visse sempre in Francia, ma i suoi versi passarono oltre i confini della sua terra, in Germania, in Inghilterra e in Italia, e trovarono posto nei manoscritti, che ci hanno trasmessi i modelli della poesia latina medievale. Intorno al 1136, facendo l' elogio della scuola di Alberico, emulo di Abelardo, scagliò i fulmini della sua musa contro quest' ultimo e celebrò il primo, affermandolo autore della gloria della città di Reims:

Per hunc Remis urbs suprema,
Per hunc portat diadema;
Per hunc fulget in corona.

Tracciò anzi uno schizzo dell' insegnamento di Alberico molto diverso da quello di Abelardo. Le lettere classiche e profane erano bandite dalla sua scuola, nè vi trovavan grazia le fantasie vane dei poeti. Non Platone, non Socrate, nè altro autore dell' antichità pagana era proposto, come soggetto di studio, ai suoi discepoli; i quali, esercitandosi sui testi dei profeti e sopra San Giovanni, dovevano acquistare le ali per ascendere da questa terra di peccati alla gloria di Dio. Così, la scuola era « singularis et sola » e diveniva maestra di pace e non già palestra di vanità, ma « doctrina veritatis ». Forse, in Reims, Primate teneva allora cattedra di poesia (« dictamen metricum et rythmicum ») ed era circondato di un' aureola di celebrità. Ad ascoltarlo, era, pare, uno scolaro di Alberico, quel « generosus puer Oto », che va identificato, per dire intero il suo nome, con Ottone di Frisinga, lo zio e storico di Federico Barbarossa.

Nel 1140 Primate era a Parigi fiorente di studi. Nel

medesimo anno Golia scriveva la sua *Metamorfosi,* nella quale è schizzato un abbozzo della scuola parigina. Si tratta d'un sogno, che scende sul poeta addormentatosi alla fresca ombra di un pino. Tra le fronde, gli appare tutto l'Olimpo, con il suo popolo di dèi, poeti, oratori, ecc. Ecco Zenone, ecco Eraclito, ecco Pitagora. Ecco, infine, alcuni maestri, che non hanno nulla di pagano, perchè... sono contemporanei del fantasioso autore. Sono i professori dello Studio di Parigi: primo viene Teodorico di Chartres, uomo di rara dottrina e di velenosa lingua

cuius lingua vehemens truncat velut ensis,

segue Gilberto della Porrée, celebre e ingegnoso scrittore, e l'un dopo l'altro si presentano: Adamo di « Petit-Pont », l'italiano Pietro Lombardo, con altri sostenitori di Abelardo (distoltosi ormai dalle cure della scuola, ma ancor vivo nella memoria dei suoi seguaci), Ivone di Chartres, il grammatico Pietro Elia, Bernardo di Chartres, detto da Giovanni di Salisbury il letterato più dotto del suo tempo, Reginaldo monaco, e infine l'inglese Roberto « Amiclas » o Palleyn, Fra questi, Adamo ottenne una certa nominanza per aver fabbricato, egli medesimo, a « Petit-Pont » la sua scuola con l'aiuto dei suoi allievi. Distrutta da una piena nel 1206, essa fu poscia ricostruita e diventò sede di speziali che la trasformarono in una farmacia.

Golia, l'Archipoeta e Primate non sono i soli poeti di scuola dell'età di mezzo e non sono i soli ad aver scritto versi portati in giro dai Goliardi. Di molti, purtroppo, non ci è pervenuto il nome; ma la sorte ha voluto che due, fra i migliori, si salvassero dal disgraziato naufragio e sull'onde malfide dei secoli arrivas-

sero sino a noi, traghettati su alcuni fogli pergamenacei di qualche antico manoscritto. Sono Gualtiero di Châtillon e Gualtiero Map. Il primo, il famoso autore del poema l'*Alessandreide* (a. 1180), scrisse alcune poesie goliardiche d'un reale valore. Colpito dal male della lebbra, allontanato dalla consuetudine col clero, al quale apparteneva, dedicò un suo canto a lagnarsi del suo turpe morbo e, a deplorare (solito motivo!) le condizioni del suo tempo. Fu, questo, l'ultimo canto del nostro poeta:

Versa est in luctum
Cythara Waltheri

ed è giunto sino a noi entro la maggiore raccolta di versi goliardici, che noi si abbia, i *Carmina Burana* del ms. di « Benedictbeuern », ora nella biblioteca di Monaco in Baviera.

Gualtiero Map, canonico di Salisbury e nel 1198 arcidiacono di Oxford, viveva ancora nel 1210 e fu, pare, qualche tempo a Roma. Egli non è il solo dotto inglese, che, a cavaliere del secolo XII e del Duecento, si sia trasportato fra noi. Tra gli altri, che scesero in Italia, importa qui di citare Gaufrido di Vinesauf, che fu a Bologna e a Roma e scrisse un elegantissimo dialogo sullo stato della Curia e compose la *Poetria nova,* che indirizzò a papa Innocenzo III. A Bologna dedicò un'*Ars dictaminis,* scritta in prosa, con un prologo e un epilogo in esametri e rivolta specialmente alla gioventù studiosa, e di Bologna disse che, se Parigi era celebre per gli studi teologici e Orléans in quelli delle lettere e Salerno rifulgeva per la medicina, nella città felsinea dovevano convenire coloro ch'erano digiuni della scienza delle leggi. Non altrimenti si esprimeva il monaco di Froid-

mont intorno ai viaggi degli studenti del medio evo: « Urbes et orbes circuire solent scholastici, ut ex multis « litteris efficiantur insani... ecce quaerunt clerici Parisii « artes liberales, Aureliani auctores, Bononiae codices, « Salerno pyxides, Toleti daemones, et nusquam mores ».

E non va dimenticata Pavia. La celebre *Confessio,* che non sappiamo bene se appartenga a Golia o all'Archipoeta, ci offre una prova impareggiabile del trasmigrare che facevano coi loro canti i Goliardi e del loro fissarsi allo studio pavese. Il testo originale di codesto singolare componimento sonava a un dato punto:

Quis in igne positus igne non uratur?
Quis *in mundo* demorans castus habeatur?

mentre in alcuni manoscritti il passo in questione appare trasformato così:

Quis *Papie* demorans castus habeatur?

Quale prova migliore potrebbesi escogitare dall'esodo dei Goliardi dalle loro terre alla volta dei centri luminosi di studio in Italia? Nelle loro corse da Pavia a Roma e da Roma a Pavia, sostavano, in buon numero, a Bologna, ove fu probabilmente composto un ritmo destinato ad accogliere gli studenti con un saluto e conservatoci dal dettatore Bono da Lucca nell'operetta che porta il titolo di *Salutatorium* [1]):

Huc accedant sitientes
Dogma gratum cupientes
Et argentum non habentes

---

[1]) Edito da A. GAUDENZI, in *Bull. dell'Istit. stor. ital.*, n. 14, p. 165. Su Bono, vedasi ora un mio studio in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, LXVIII, (1916), p. 161 sgg.

Omnes bibant libere.
Hic decursus est aquarum
Inexaustus fons Musarum....

Il ritmo porge alcuni avveduti consigli e saggi ammaestramenti: gli studenti scelgansi buoni insegnanti, senza lasciarsi ingannare dalle fame usurpate:

Dicunt vobis: « Huc venite!
« Hunc doctorem vos audite!
« Iste dabit potum vite,
« Hic est doctor optimus! ».

e in mezzo al vino, codesti « scholares et maxime Pro« vinciales [1]) » sparsi « per totam fere Italiam » non dimentichino che l'uomo si avvilisce nell'ozio e si scaltrisce con l'arte. Ciò fa pensare alle lamentanze di Alano de Lilles intorno agli studenti del suo tempo, che « vendevano le loro orecchie » a certi maestri pronti a pagare di loro borsa gli uditori, pur di averne buon numero nella loro scuola:

Audiri si cupiam, auditores emo.
(*De statibus mundi*).

Il ritmo, raccolto da Bono da Lucca, continuava:

Est vir ocio confusus
Iners vilis et obtusus....

Tale era il saluto di Bologna agli ospiti vaganti! E a noi tornano alla memoria alcuni versi di Gualtiero di Châtillon (*Ut membra conveniant*) che paiono essere quasi un discorso accademico indirizzato a tutta insieme un' « universitas », in una grande adunanza di professori

[1]) Questa frase è tolta da una lettera citata dal Denifle nel suo lavoro sulle Università nell'età di mezzo.

e scolari. C'è, in mezzo alla poesia di scuola del medio evo, qualche splendido componimento dottrinale, che par scritto per l'una o l'altra festa universitaria, quando studenti e insegnanti, dopo avere esaltato lo studio e la virtù.... finivano col bere insieme a Minerva e a Venere. Un maestro italiano di grammatica, Morando da Padova, scriveva, ricalcando i ritmi d'oltr'Alpe:

Vinum dulce gloriosum
Pingue facit et carnosum
Atque pectus aperit....

In complesso, codesta poesia goliardica — così quella propriamente straniera, come quella fiorita su molto minore scala in Italia — ha ben altri toni e intenti che morali. Al di là e al di qua delle Alpi, è sempre la stessa, sia che abbia migrato d'Inghilterra, di Francia, o di Germania, o sia stata imitata, più o meno pedissequamente e felicemente, tra noi. La diresti fatta talora per offendere un personale nemico, o per colpire tutto un sistema e talora per cingere d'un'armoniosa volata di note la chioma fluente d'una donna procace o per inghirlandare dei fiori del verso le tazze ricolme e anche per fischiare sulla fronte dell'alto clero. Attraverso i suoi ritmi flessuosi, talora scoppiettanti d'arguzie e talora rapidi e pari a un volo di freccie, si vedono fiorire, come visioni, alcune feminee beltà, con le labbra rosse e turgide, gli occhi lucenti e i fianchi baldanzosi e s'odono scherni e motteggi a josa sui maestri, sui preti, sul papa. Tra il vapore leggero dei calici spumanti e nella sottile ebrietà del vino e della poesia, svaniscono talora quelle sane regole del vivere civile che i trattatisti s'affaticavano a infondere ed inculcare nella gioventù medioevale. Di rado squilla la

2

voce del cuore e di rado brilla un lume di alta idealità in mezzo a codesta poesia, che non cessa, per questo, di essere sommamente interessante, come quella che rispecchia alcuni lati curiosissimi della varia società della età di mezzo. Studiamola adunque più davvicino e industriamoci di indagarla nei suoi spiriti e nelle sue forme!

* * *

La poesia goliardica ha un' importanza storica assai considerevole. Facendosi interprete delle lotte di scuola, cantando avvenimenti politici e sociali, celebrando il vino, la donna e l' amore, essa porta in sè un chiaro riflesso di quell' età lontana, che tanto più varia e diversa ci appare, quanto più riusciamo ad avvicinarla.

È poesia d' occasione e come tale freme e palpita di ciò che racconta; è poesia scritta per i giovani o da giovani e come tale è piena d' entusiasmo e di sincerità. È insomma voce e parola d' una classe d' uomini addottrinati ed è pittura incomparabile di usi, abitudini e costumanze, che si sono trasformati in altrettanti atteggiamenti della nuova civiltà.

Le lotte della Chiesa contro l' ardito razionalismo, che preparò l' avvento nelle scuole della filosofia aristotelica, ebbero un' eco larga e notevole nella poesia dei Goliardi. Erano di fronte, nel campo della pratica Abelardo e S. Bernardo e nel campo della teoria lo stesso Abelardo e Alberico. La *Metamorfosi* di Golia, diretta contro San Bernardo, accusava il difensore della Curia di alimentare, sotto specie di carità religiosa, le scintille della superstizione e vilipendeva il gregge dei suoi seguaci. D' altro lato, Primate, partigiano di Alberico, si rivolgeva, come can mordente, contro Abelardo

e lo scherniva per la sua gola forata e lo ammoniva così:

> Aut discedat aut taceto
> Vel iactetur in tapeto
>
> (*Ambianis urbs*).

Si noti, sopra tutto, l'imagine del secondo verso, che pare una fiera allusione alla lotta fra Davide e Golia e alla caduta del gigante. Golia non taceva dinanzi agl'improperî e alle contumelie dei suoi accaniti oppositori; ma, scagliando il sasso al di sopra delle loro teste, mirava a colpire direttamente la Curia:

> Roma mundi caput est; sed nil capit mundum:
> Quod pendit a capite totum est immundum....
>
> Roma capit singulos et res singulorum;
> Romanorum curia non est nisi forum;
> Ibi sunt venalia jura senatorum
> Et solvit contraria copia nummorum.
>
> (Golias, *In romanam curiam*).

Insisteva anzi sull'avidità della Corte, motivo che si ripercoterà in cento altri canti latini e squillerà alto, un secolo più tardi, nei versi provenzali di Guilhem Figueira. E continuava:

> Papa quaerit, chartula quaerit, bulla quaerit,
> Porta quaerit, cardinalis quaerit, cursor quaerit,
> Omnes quaerunt. . . . .

Bisognava essere disposti a dare (*Das istis, das aliis, addis dona datis*) e, per recarsi a Roma, occorreva avere la borsa turgida di danaro:

> O vos, bursae turgidae, Romam veniatis!

Sull'orme di questa poesia anticlericale, anche un poeta italiano, Pier della Vigna, dirigerà un suo ritmo contro l'ambizione e la cupidigia dei prelati.

Dalla curia scendendo al basso clero, la poesia goliardica si fa a cantare, in vario modo, i chierici dati al piacere e alle donne. Curiosissimo è un componimento, in cui è questione tra Fillide e Flora, uscite ai campi, se più dolce sia l'amore d'un « milite » o d'un chierico. Conformemente a un'usanza letteraria medievale, il dibattito si chiude con un giudizio del Dio d'Amore, che accoglie la deliberazione del suo tribunale:

Ad amorem clericum
Dicunt aptiorem.

Contro la Curia e i prelati, i Goliardi si valsero non soltanto dell'arma della satira, ma anche di quella affilatissima della parodia. Parodiarono la messa, chiudendola con queste parole: « Gaudere per dolium no-« strum reum Bachum, qui vivit et potat per omnia po-« cula poculorum. Ite potum: missum est » e denaturarono alcune preghiere, volgendole contro i villani, soggetto di ogni ludibrio nell'età di mezzo: « Deus, qui multi-« tudinem rusticorum congregasti - et magnam discor-« diam inter eos et nos seminasti - da, quaesemus, ut « laboribus eorum fruamur - et ab uxoribus eorum dili-« gamur - per omnia pocula poculorum. Amen ».

La Curia, che non si mostrò mai sorda a questi ed altrettali motteggi, fu sopra tutto severa a tempo di Innocenzo II. Innocenzo era il papa nemico di Abelardo. E si capisce che egli, il quale aveva veduto sorgere dalla scuola un nuovo Golia da combattere e travolgere al suolo, si opponesse al diffondersi della coltura laica tra il clero.

Oltre ai dibattiti religiosi, i Goliardi cantavano gli avvenimenti politici dell'età loro. Le lotte e gli intrighi dei principi tedeschi e le spedizioni di Federico I sve-

gliarono la loro musa. Ritorna alla mente un componimento dell'Archipoeta (*Salve mundi domina*) rivolto all'imperatore dopo la presa di Milano (1162) e dedicato a narrare le conquiste e i trionfi dell'esercito alemanno nell'Italia settentrionale. Vediamo inchinarsi obbedienti la città di Pavia

urbs bona, flos urbium, clara, potens, pia

e poscia la forza di Novara e quindi la gloria dei Milanesi. È l'eco delle sventure italiane nella poesia d'oltre le Alpi e non si ascolta senza un senso di tristezza e di dolore!

Nel 1187, quando Saladino, profittando delle discordie cristiane in Oriente, ruppe l'esercito di Guido da Lusignano a Tiberiade e s'impadronì del regno di Gerusalemme, un anonimo poeta goliardico cantava: « Piangete, o tutti i popoli, piangete e fate grave lutto « e versate onde e fiumi di lagrime amare, piangete la « ruina della Città santa! » (*Carmina bur.*, c. 15.)

Ma le nuvole grigie della tristezza scioglievansi, per lo scolaro vagante, e disperdevansi sempre dinanzi ad una piaggia fiorita, a un lembo di cielo azzurro, a una tazza splendente di liquido rubino e a un profilo provocatore di donna. Dimenticava allora la cristianità, l'oriente, e dalle ceneri delle arse città il suo spirito fuggiva a spaziare pei campi dell'imaginazione. Oh, le dolcezze infinite della primavera col suo coro di vergini, e con gli inni delle Pieridi e con le danze delle fanciulle nei prati! Oh, gli infocati solleoni della state e il refrigerio delle ombre amiche nei boschi, dove, più bella di giglio o di rosa, Flora appare e ha le labbra tumide e le carni accese e gli occhi vampanti di luce e di desiderio! Oh, infine, le nostalgie autunnali, quando tace il canto degli

uccelli e l'aria si fa umida e il cielo impallidisce, come colto da un brivido di gelo! Viene l'inverno freddoloso, brumoso, fastidioso: qua una tazza di buon vino, di quel « vinum bonum cum sapore » che è delizia dell'abate e del priore e di tutto il convento, qua una corona di belle e allegre giovani opulente, dal riso fresco e sincero, come uno squillo argentino, e via i cattivi fantasmi della mente. Via!

Salgono allora dal cuore dello scolaro le imagini più belle e ardite, Celebra l' « odor roseo che spira dalle labbra » dell'amata:

> Odor roseus
> Spirat a labiis
> (*Carm. bur.*, 81).

> Roseus effugit ore color
> (*Carm. bur.*, 82).

esalta il « miele » dei suoi baci, loda le sue chiome flave, la sua fronte, la sua gola, il suo collo d'un nitore senza eguale, e si dichiara pronto a morire volontieri, pur di passare una notte con lei:

> Nocte cum illa si dormiero,
> Si sua labra semel suxero,
> Mortem subire,
> Placenter obire,
> Vitam finire
> Libens potero,
> Hei potero, hei potero, hei potero,
> Tanta si gaudia recepero.

Anche per il vino ha imagini superbe. Se Venere intenerisce e rammorbidisce i cuori, Bacco li solleva, Bacco, che « biondeggia nel vetro rosato » e ha « odore di miele » e « sapore di nettare » ed è generoso e rende l'uomo affabile (*curialem*), probo e pieno di coraggio,

« Ergo nos ludamus — Sortes proiciamus — Laetanter bibamus ».

oltre che lieto e facondo. Ha poi, il vino, un suo segreto operare sul cuore e sulle menti femminili: ne raddolcisce l'orgoglio e fa che la donna più prestamente e facilmente consenta al desiderio dell'uomo:

Cogit eam citius
Viro consentire
(*Carm. bur.*, 89).

Accanto alla donna e al vino, ha il suo posto, alla mensa del piacere, il giuoco e sopra tutto il giuoco della zara, o dei dadi, e degli scacchi:

Ergo nos ludamus,
Sortes proiciamus,
Laetanter bibamus
Et hoc propere!

Oltre a ciò, a rallegrare le assemblee studentesche, si davano vere e proprie rappresentazioni: talune serie, e attinte, ad esempio, alla guerra di Troia, tali altre facete, e desunte, per via di parodia o di satira, dalla Bibbia. Tutto un ludo scenico sulla storia di Apollonio da Tiro ci è stato tramandato nel manoscritto dei *Carmina burana* ed è un'opera, in verità, tutt'altro che volgare. C'è dottrina, più che ispirazione, come in un numero abbastanza rilevante dei componimenti goliardici.

È un fatto che una non piccola parte di questa poesia ritmica ricorda molto davvicino la musa classica. Tra le donne dei Goliardi e le Lalagi e le Lesbie, immortalate nei metri dei classici, non esiste quasi differenza. Sono, si può dire, figure di alabastro, con una loro fredda bellezza e con un loro immutevole sorriso, e sono strumento di piacere, non già scintilla d'ispirazione al poeta. Hanno fattezze scultorie, labbra di corallo, occhi lampeggianti, candore di marmo pario; ma non vivono di vita reale.

Non le scuote il soffio d'un sentimento, non un palpito solleva il loro bianco petto. Passano inghirlandate di fiori e di versi e lasciano in noi il ricordo di altrettante statue di mirabile fattura, intravvedute tra i fumi di un baccanale rumoroso.

Così, molti altri fantasmi poetici dei Goliardi respirano, anch'essi, le aure della scuola. Quando il sentimento cede il posto all'imitazione, l'Arte può abbellirsi e cingersi di corone la fronte; ma il fuoco della passione non le arrossa il viso e non le accende gli occhi di bagliori di fiamma. Ci guarda essa ed accenna: e noi la ammiriamo muti, senza esserne vinti e compresi.

Non dimentichiamo, però, che la poesia degli scolari vaganti non fu, per fortuna, soltanto un inno alle gioie labili della vita o un canto d'amore librato con la pendula ala fiorita sopra le tazze spumeggianti o le tavole dei dadi e degli scacchi; ma fu anche, come abbiam visto, uno strumento di satira e un'arma di taglio e punta contro il clero corrotto e fu talora la voce dei sentimenti della gioventù europea dinanzi allo spettacolo del tempo: guerre fra popoli e fra città; lotte fra partiti e oppressioni e violenze dei Mussulmani sulla cristianità in Oriente. Ma i fiori della giovinezza piegano, senza frangersi, sotto le tempeste più rumorose e risorgono con le loro corolle più vivide e fulgenti, quando lo scroscio è passato. Così, dagli accasciamenti della realtà si levava raggiante la poesia goliardica e cercava nel vino l'oblio del presente e nell'amore le esaltazioni del senso e l'ascensione alla gloria. Nella sua *Confessione*, atto di sincerità e di fede, il Goliardo proclamava che il Dio della Poesia spirava in lui « quando nella rocca del cervello Bacco diveniva dominatore ». Da madre Natura egli era stato costruito in tal modo, che il digiuno e la sete considerava acer-

rimi nemici e il buon vino amava, fonte di celesti esaltamenti:

ego versus facio libens vinum bonum!

Povero poeta! Egli aveva bisogno talvolta di dimenticare i fastidi della sua esistenza: la sua miseria, la sua sorte meschina. Inviso al volgo e al sacerdozio, sprofondavasi negli studi e poi scherzava con le ali d'Amore e domandava letizia a Lieo; nè s'accorgeva, nella sua spensieratezza, che affinando il sapere, accresceva a sè stesso e agli altri il dolore!

* * *

Tra la poesia goliardica e la lirica cortese volgare dell'età di mezzo corrono alcuni rapporti degni d'essere esaminati.

I Goliardi erano, in fondo, i giullari della scuola e amavano ogni forma di poesia e di ludo letterario. È naturale che si dilettassero anche di quei componimenti amorosi, che, affidati ai giullari delle corti e delle piazze, si diffondevano pel mondo in virtù specialmente della forza d'espansione della poesia provenzale e francese. Talvolta, lo stesso chierico vagante, gettando lungi il suo mantello, si trasformava forse in canterino e afferrava la giga o la viola e accompagnava d'una ridda di accordi musicali un canto d'amore composto nella lingua della sua patria. Altra volta, scriveva nel suo latino una vera e propria *pastorella*. Ecco: il poeta s'avventura in un prato fiorito a primavera e scorge una pastora sotto le fronde di un albero. La richiede di amore, ed essa risponde che non si lascierà allettare nè da promesse nè da doni, perchè ben conosce l'astuzia dei cavalieri:

« Munus vestrum, inquit, nolo
« Quia pleni estis dolo ».
(*Carm. bur.*, 120).

Ma il cortese signore la abbatte al suolo e ne fa scempio. Non gli resta poscia che fuggire, chè il padre della pastora e il fratello Martino e la madre sua « peior angue » sanno adoperare mirabilmente il bastone.

Un altro esempio: è estate, e il poeta, uscito ai campi ad ascoltare il canto degli usignuoli e delle Naiadi, s'incontra con una pastorella (*cerno forma singulari — pastorellam sine pari*) e le dice: — avvicinati, io non sono un predone, io nulla tolgo, nulla offendo e a te dono me stesso e i miei beni, o fanciulla più bella di Flora. — Brevemente la pastora gli risponde:

— Ludos viri non assuevi.
Sunt parentes mihi saevi;
Mater longioris aevi
Irascetur pro re levi,
Parce nunc in ora.

Par di ascoltare qualcuna delle pastorelle della lirica di Francia e di Provenza:

Elle dist: — Biau sire,
Vos ne m'avrez mie;
Ma mere m'escrie,
Ce poez oir.
    Va de la dondie!
    Laissiez vostre guile,
    Fuiez vos de ci.

Allora il cavaliere la prende di forza, come nel primo dei due componimenti goliardici da noi riassunti:

Par les flans l'ai prinse, si la fis chaïr
Levai la pelice,
La blanche chemise:

A mult bele guise,
Mon jeu li apris.
(BARTSCH, *Rom. u. Past.*, 203).

In qualche altro ritmo latino sembrerebbe sentire un'eco lontana di certe romanze francesi, fra cui deliziosissima è quella di «Gaiete» e «Orior», sorelle germane, che il lettore, senza dubbio, ricorda. Le due soavi fanciulle si recano entrambe a una fontana, ma non ne ritornano insieme: chè l'una di esse, la prima, ha colà trovato chi, acceso d'amore, l'ha stretta fra le sue braccia, animato dal desiderio di condurla in altra contrada e di farla sua compagna. Onde Orior, smarrita e pallida, sola ritorna alla sua casa e triste piange la sorella perduta laggiù nella valle. Intanto, per altro sentiero, Gaiete e il suo gentil predatore giungeranno alla città, ove i due novelli amanti troveranno chi li unirà in un destino comune. Il lettore ricorda ancora che la graziosissima avventura si svolge per sei lucide strofe accompagnate ognuna d'un ritornello, pieno di pensosa e dolce malinconia, e non può aver dimenticato che il gustoso componimento rivestì forma italiana, grazie alla musa di Giosuè Carducci e divenne, così, giustamente celebre tra noi, anche fra coloro che non hanno tempo o volontà di cogliere qualche bel fiore nei verzieri incantevoli della poesia antica di Francia.

Ora, in un breve componimento dei nostri Goliardi — componimento anonimo, come tanti altri — par quasi di sentire un'eco della gentile romanza francese o di componimenti molto affini. Nel tempo di primavera, il poeta trova all'ombra di un albero due sorelle:

Juliana cum sorore.

Fioriscono intorno le fronde, cantano gli uccelli e il cuore

delle vergini s' intiepidisce. Anche qui c' è un ritornello, come nella romanza delle sorelle germane:

Dulcis amor,
Qui te caret,
Hoc tempore — fit vilior.

Anche qui c' è un predatore... cioè c' è il poeta, che vorrebbe farsi predatore e carpire una delle due fanciulle e baciarla:

Oscularer cum gaudio,
Dulcis amor, etc.
(*Carm. bur.,* 121).

I rapporti con la poesia aulica francese e provenzale si fanno più vivi e più gagliardi in un altro componimento rivolto contro i detrattori o lusingatori, i « lausengiers » o « malparliers », infine, della lirica d' Oltralpe:

Lingua mendax et dolosa,
Lingua procax venenosa,
Lingua digna detruncari,
Et in igne concremari,

Quae me dicit deceptorem
Et non fidum amatorem....

Vengono subito in mente non pochi passi della poesia occitanica, fra i quali giova scegliere il seguente:

E no vulhatz escoutar ni auzir
Fals lausengiers, quar en joi dechazer
Ponhon totz temps, tan son contrarios,
E vos faitz los morir totz enveios;
Si col pechat estenh hom ab merce,
Estenhatz els, quar per els nom recre.
(PERDIGON, *Ben aiol mal*).

Le più volte, si badi, non si tratta di derivazione o di dipendenza diretta, ma d' una specie di parallelismo,

che non manca d'avere la sua speciale eloquenza. Anche l'usanza di dar principio ai componimenti amorosi con la descrizione della primavera (p. es. *Carm. bur.*, 56, 57, 58, 59, ecc. ecc.) fa pensare alla poesia francese e provenzale, in cui questo motivo raggiunge il massimo grado di sviluppo. Così, ci riconduce con la mente alla poesia volgare delle origini il magnifico poemetto, già ricordato, su Fillide e Flora, che è chiuso da un giudizio emesso dal tribunale del Dio d'Amore. Abbiamo già osservato che in questo prezioso e singolarissimo canto è data in amore la prevalenza ai chierici sui « militi » o cavalieri; ora conviene aggiungere che l'antica poesia di Francia vanta alcuni dibattiti di questo genere [1]), uno dei quali *Hueline* e *Eglantine* si chiude appunto col giudizio pronunciato da Amore. In altri due (*Florence et Blancheflor* e *Quel vaut mieuz a amer*), la sorte è decisa da un duello giudiziario fra due uccelli. Anche qui non si può parlare d'influssi della lirica volgare su quella latina, ma sibbene di rapporti talora determinati dai gusti e dalle preferenze letterarie del tempo. In questo caso speciale, si può anzi affermare che fu il poemetto latino a dare il tono e la materia al componimento volgare [2]).

---

[1]) P. MEYER, *Romania*, XV, 332-334. I poemi francesi, che trattano questo argomento sono quattro. Si veda E. LANGLOIS, *Origine et sources du Roman de la Rose*, pp. 11-15. La patria del componimento latino è ignota. HAURÉAU (*Notices et extr. di mss.*, XXIX, P. II, p. 308), lo ritiene scritto in Italia, mentre G. HUET (*Romania*, XXII, 536) lo crede d'origine francese. L'Huet si fonda sulla descrizione del cavallo, che rispecchia, secondo lui, altrettali descrizioni nelle « Chansons de geste ». Ma si tratta di espressioni, per così dire, tecniche, anzi oltremodo comuni. Anche in Italia si ebbero poesie sulle qualità del cavallo (per es. il noto sonetto *A voler che il cavallo sia perfetto*, attribuito malamente ad Ant. da Ferrara).

[2]) Una nuova edizione è stata data da HAURÉAU, *Altercatio Fillidis et Florae*, in *Not. et extr.*, XXXII, P. I, pp. 257-259.

Che diremo poi delle satire contro il clero? Alcune poesie goliardiche potrebbero essere considerate come altrettanti brevi « fabliaux » scritti in latino. Una ve n'ha, che non so tenermi dal ricordare e che narra le proposte amorose d'una monaca a un chierico. Il quale si schermisce in questa curiosissima maniera:

Cum non sit rectum — vicini frangere lectum,
Plus reor esse reum — zelotipare Deum!

Chi non sente qui un po' dell'arguzia e dello spirito « gaulois » anticlericale, di cui son pieni i favolelli francesi?

È noto che la poesia amorosa d'Oltralpe si piaceva di far uso del « senhal », quasi volendo nascondere la donna amata agli sguardi dei profani sotto il velo protettore d'una garbata designazione, quale « mio tesoro » ovvero « mio ristoro » o anche « Esclarmonda », « Meglio-di-bene », ecc. Anche la poesia goliardica ebbe un « senhal » per le donne amate e cantate, ma in essa bisogna avvertire che il « segnale « fu quasi sempre quello di « Fillide » o di « Flora », più specialmente di « Flora »:

Flora iam noveris
Quod sim sollecitum
(*Carm. bur.*, 79).

Deum menti refero
Delicias venereas,
Quae mea mihi *Florula*
Det oscula
(*Carm. bur.*, 80).

Raramente la donna fu chiamata col nome di Corinna, o Mea e, talvolta, pare, addirittura Venere, la dea sempre della musa goliardica. L'amante nascondevasi sotto il nome di « Paris »:

Quae mea mihi *Florula*
Det oscula.

Cuius *Paris*
Sum scolaris
(*Carm. bur.*, 50).

altro « senhal » tratto dal repertorio mitologico e classico, di cui amavano fare sfoggio i Goliardi.

Non di rado alcune parole e persino alcuni versi francesi o tedeschi, secondo la patria dell'autore, si trovano inseriti entro il latino della poesia. Ora si tratta d'una specie di « refrain » per esempio per *dulzor* (*Carm. bur.*, 90). *Lodircundeie, lodircuadeie* (*Carm.* cit., 65) e ora di emistichi o di versi interi:

Miser corde fugiam
De ce[s] pays
. . . .
Me miserum,
Suffero *per su amor*
supplitium

ed ora, infine, s'avvicendano, senza una legge definita, versi volgari e versi latini, come in questo esempio di Primate:

Ker quant vos volez faire d'evesche election
Currentes queritis intra cenobium
L'abé o le prior vel camerarium.

D'origine francese deve essere anche il testo n. 120 dei *Carmina burana* che è in fondo una pastorella, nella quale la villana dice:

Si senserit meus pater
Vel *Martinus* maior frater,
Erit mihi dies ater.

Questo « Martino », che compare insieme al padre e alla madre armati di bastone (*virgis sum tributa*), fa

pensare alla locuzione francese « martin-bâton » di origine oscura e molto diffusa già nel secolo XV [1]).

Su bocche provenzali e francesi, se non anche italiane, dovè pure risonare il ritmo:

Seignor, volez oir de « Patre Decio » [2])

in cui abbiamo un significativo *montà* per *monté* (v. 5). Il ritmo è assai interessante anche per la storia del costume:

A hasart lusimus omnes post prandium
De bien changer les dez fuit tunc studium
Sur la mine perdi meum pellicium
Quia non noveram mutare Decium.

Risulta da questo passo, come da molti altri, che si omettono, che « Decius » o « Pater Decius » era il dado. Nei *Carmina burana* (189 p. 248) abbiamo la seguente satira sotto forma di preghiera, concernente Decio: « Oremus! Deus qui non concedit trium Deciorum maleficia colere: da nobis in aeterna tristitia de eorum societate lugere ». Ora, la paternità di questo « Decius » - divinità dei Goliardi - spetta sicuramente alla Francia, così come francese deve essere l' « officio » scritto scherzevolmente in suo onore. Che cosa infatti potrebbe mai essere, questo vocabolo, se non lo stesso ant. franc. *déz* (dado) latinizzato in *Detius* o *Decius* col suo *z*, caratteristico dell'antica declinazione d'oltre le Alpi, conservato nel travestimento latino?

Se invece l'autore dei componimenti era teutone, s'intende che i versi e gli emistichi intercalati fossero tedeschi:

---

1) MEYER, *Romania*, XXXIX, p. 90.
2) HAURÉAU, *Not. et extr.* cit., XXXII, P. I, p. 298.

Stetit pucella, *bi einem boume,*
Scripsit amorem *an eine loube,*
(*Carm. bur.*, 70).

Gli esempi non farebbero difetto, se fosse veramente necessario metterne una lunga serie sotto gli occhi del lettore; ma a noi basterà di aver chiamata e fissata la sua attenzione su queste rispondenze, che legano, per fili sottilissimi, l'una all'altra poesia.

Se da un lato i poeti dei Goliardi si riattaccano alla lirica cortese, sia mostrando di subirne l'incanto, sia esercitando, a sua volta, su essa un innegabile influsso, dall'altro non isdegnano di derivare qualche fresca ispirazione dalla musa del popolo. Purtroppo, la poesia pleblea, affidata unicamente alla memoria, per sua natura presto si perde; sicchè poco o nulla ci è pervenuto delle canzoni popolari, che rallegrarono certo, nei tempi del più remoto medio evo, le genti latine e teutoniche. Tuttavia, qua e là, spunta fra le tenebre qualche lume a indicarci un piccolo solco, sul quale dirigere le nostre ricerche. Una delle antiche forme della lirica popolare fu lo « strambotto » (francese *estrabot*) di carattere satirico, diffuso dapprima su tutto il suolo della Francia e dell'Italia e spentosi poscia in gran parte del campo romanzo, salvo in qualche regione, ove si trasformò e di satirico che era, divenne amoroso. Troppo ardito sarebbe affermare che qualche cosa degli antichi strambotti ci sia rimasto in alcuni brevi componimenti satirici goliardici. Quando ci troviamo dinanzi a versi, come i seguenti:

Canonici, cur canonicum, quem canonicastis
Canoniche, non canonice decanonicastis?

si può pensare che si abbia (piuttosto che un resto di lirica popolare passato sotto la pomice dell'arte dotta

3

dei Goliardi) un vero e proprio epigramma, forma assai comune nella poesia di scuola del medio evo.

È invece probabile che qualche voce di lirica plebea risuoni nelle ben composte strofe di qualche buon verseggiatore che trattò talvolta soggetti cari alla musa del popolo. Nel vago ritmo, che s'intitola *De coniuge non ducenda*, si leggono certi versi, per esempio questi:

Est lingua gladius in ore feminae
Qua vir percutitur tamquam a fulmine....

nei quali paiono echeggiare, a vero dire, alcuni motivi fondamentali della poesia di tutti i tempi e di tutti i luoghi. Soltanto, codesti motivi, desunti dalla vena del popolo, sono stati nobilitati, levigati e raggentiliti in modo da essere quasi irriconoscibili.

Anche nei « refrains » dei ritmi goliardici, come in quelli della lirica di Francia, può essere passato, più o meno direttamente, il respiro di qualche breve canto popolare. Generalmente il « refrain » si solleva aereo pari a un leggero e rapido soffio:

Aves nunc in silva canunt
Et canendo dulce garriunt
(*Carm. bur.*, 61).

Ovvero:

O! o! Totus floreo!
Iam amore virginali
totus ardeo,
novus novus amor
est, quo pereo!
(*Carm. bur.*, 70).

Sono motivi eterni d'amore, che nella forma dotta dei Goliardi hanno perduto parte della primitiva freschezza, ma serbano ancora un loro aroma sottile chiuso

come nella piccola sfera del ritmo svelto e breve. Talora il « refrain » pare un resto di canto di danza:

Revertere, revertere
Iam, ut intuear te
(*Carm. bur.*, 71).

o di poesia popolare destinata ad echeggiare nelle campagne, nelle piazze e nelle strade. Qua è l'invocazione di uno sguardo dell'amata che passa e non si volge; là è un invito alle dolcezze d'amore:

Vos igitur, o socii,
Nunc militetis Veneri
(*Carm. bur.*, 71).

o un'allusione alla sua forza e alle sue vittorie:

Amor cuncta superat
Amor dura terebrat
(*Carm. bur.*, 18).

Insomma la poesia goliardica si presenta a noi ricca e varia di contenuto e rivestita d'una nuova musicalità conferitale dall'accento e dalla rima. In essa stanno molteplici impronte degne d'essere studiate, perchè ognuna svela un carattere o un aspetto della multiforme anima medievale.

* * *

La poesia dei Goliardi è ritmica, regolata cioè dall'accento e assai spesso abbellita dalla rima. Non è qui opportuno indagare minutamente l'origine e le forme della « ritmica » nè internarci in un'ardua e complessa discussione, che ci porterebbe molto lontani dal nostro

soggetto. Basterà dire che tre soluzioni si sono sinora affacciate agli eruditi circa le primitive scaturigini del verso ritmico, e cioè: ch'esso sia la regolare continuazione di un verso accentuato popolare latino, sopraffatto nella letteratura dalla metrica greca imitata dai Romani; ch'esso sia, in fondo, dovuto all'influsso e alla diffusione della poesia siriaca cristiana portata tra i Greci e i Latini; ch'esso, infine, rappresenti un'ulteriore decomposizione della poesia metrica quantitativa, la sola in uso presso i Romani.

Di queste tre teorie, la seconda e la terza sono le sole che oggidì vantino serî seguaci. Fra le due, però, è probabile che a quella, che riconduce la ritmica all'influsso siriaco cristiano, sorrida la miglior sorte. È ormai fuor di dubbio che il passaggio dalla metrica alla ritmica, quale è stato veduto da alcuni eruditi, non può essere scientificamente ammesso. Dicevano essi che alle sillabe lunghe, colpite dall'accento del verso, eransi sostituite le sillabe colpite dall'accento della parola, senza riguardo naturalmente alla quantità. Così a ragion d'esempio, un dattilo avrebbe potuto essere surrogato da un vocabolo come *poterat*, perchè sull'*o* cade l'accento della parola. In realtà le cose stanno altrimenti e basta studiare, ad esempio, i versi di Commodiano per accorgersi che codesto principio non è applicabile in ogni caso. Commodiano misura il verso quantitativamente (cioè secondo le leggi metriche) alla fine degli emistichi, per esempio:

ostendit quae poterat quoniam deum nemo quaerebat.

Se egli avesse avuto innanzi dei modelli, nei quali alla lunga si fosse sostituita sempre la sillaba accentata, è chiaro che non avrebbe potuto scrivere un *quaé poterát*,

essendo la pronuncia *quae póterat*. Un simile criterio congiunto ad altre osservazioni, che non è qui il caso di prendere in esame, ci autorizzano a ricercare altrove le origini della poesia ritmica.

Intanto è opportuno avvertire che la ritmica latina si accorda così strettamente con quella greca, da rendere ammissibile un influsso di questa su quella. Il canto greco ecclesiastico ebbe, com'è noto, una grande fama e si diffuse in altri paesi, come nella Russia. D'altro lato la storia ci insegna che fu grande l'efficacia dello spirito greco su Roma e la critica ci avverte che nelle sequenze latine si hanno molti tratti che le congiungono alle poesie greche della Chiesa. Ora, la ritmica greca ci riconduce alla lirica religiosa degli Ebrei della Siria, che non aveva nè piedi nè quantità ed unicamente contava le sillabe; sicchè è probabile che i Cristiani siriaci abbiano portato nel mondo occidentale la nuova versificazione diffusasi con il Cristianesimo [1]).

In ogni modo, pare ormai assodato che alla poesia ritmica si colleghi la poesia dei popoli romanzi per via, diremo così, evolutiva, per quanto non sia sempre possibile passare, in ogni caso, dall'una all'altra senza avvertire qualche brusca interruzione, che si direbbe essere una vera e propria soluzione di continuità. È da sperare che un giorno questi salti, che la natura aborre, si palesino come altrettante lacune del nostro sapere e siano colmati da nuovi studî.

La poesia ritmica dei Goliardi è ricchissima di rime, il che ha la sua importanza, quando si tratta di assegnarle il posto che le spetta nello sviluppo della poesia romanza.

---

[1]) W. MEYER, *Die drei Arezzaner Hymnen des Hilarius von Poitiers*, 1909, p. 373.

È noto che la rima nei versi latini venne costituendosi attraverso a quattro stadî, di cui il primo è naturalmente il più semplice e l'ultimo il più complesso o, per lo meno, il più evoluto. Si ebbero cioè i seguenti gradi:

1.° Assonanza dell'ultima sillaba. Solo le vocali (non già le consonanti) della sillaba finale sono identiche, per esempio: *animam: recreas*;

2.° Rima d'una sillaba, cioè identità della vocale e della consonante finale: *animas: recreas*;

3.° Assonanza delle due ultime sillabe, per esempio: *prosa: sonora*;

4.° Rima di due sillabe: *coaequastis: perturbastis*.

Il terzo stadio si rinviene già nella poesia latina del secolo XI; il quarto è già divenuto una norma quasi costante nel secolo seguente.

In base a questa constatazione, si può recidere il capo a una recente affermazione, secondo la quale l'origine dei componimenti con l'assonanza o con la rima sarebbe francese. Si è creduto, cioè, che i versi che mostrano le due prime particolarità accennate dovessero essere letti alla francese, con l'accento sull'ultima, per poter assonare o rimare insieme. Si è giunti ad imaginare che i versi come i seguenti:

> Quo cesset humanum génus
> Flere miseros éxitus

dovendo essere accentuati sulla finale, non potessero appartenere che ai poeti di Francia.

Non è chi non veda a quali assurdità conduca questa teoria. Applicando siffatto criterio, tutta la poesia ritmica dei primi tempi dovrebbe essere francese. Francese sarebbe persino Donizzone lo storico della Contessa Matilde, il quale poneva in rima *adversis* con *secundis* e *faciem* con

venire! E francese dovrebbe essere persino Notkero, che *optimo* faceva rimare con *dono*! Non si tratta, invece, che di un fenomeno, che per un lato si lascia spiegare per via dello spostamento di tono favorito dalla musica, mentre, per l'altro, ha la sua vera ragione nella cronologia. Tutti i poeti, che mostrano codesta particolarità nei loro versi, non sono posteriori al secolo XII [1]).

***

La maggior silloge di canti goliardici è costituita dai così detti *Carmina burana*, il cui manoscritto può ritenersi copiato intorno al 1225 [2]). Fu forse posseduto da un « vagante ». Non tutto il codice fu scritto in Germania, e alcuni componimenti d'origine francese paiono essere stati raccolti in Italia.

Gran parte della poesia goliardica è andata perduta; ma i saggi, che ne sono rimasti, bastano a darci di essa un'idea assai chiara. Fu non soltanto uno spasso di cervelli stravaganti e di uomini oziosi, ma fu anche una voce sincera di tutta una classe data agli studi e alla vita chiassosa delle Università medievali. Fu un'arma contro i vizî del clero e contro le esagerazioni delle scuole. Si accompagnò agli amori, alle orgie e ai tumulti della gioventù studiosa. Fu talvolta un grido dell'anima in preda a crisi religiose e un urlo indignato contro le istituzioni e talvolta fu un sorriso e quasi una blandizie sopra inenarrabili miserie e indicibili dolori. Cantò la politica, la

---

[1]) Per l'esame dei ritmi usati dai Goliardi, rimanderò al MEYER, *Gesammelte Abhandlungen*, I (Berlin, 1905), p. 243 e segg.

[2]) W. MEYER, *Fragmenta burana*, in *Festschrift zur Feier des hundertfünfzigjährigen Bestehens der k. Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen*, Berlin, 1905.

religione e l'amore; si mischiò alle lotte per le scuole, come si trascinò fra vani pettegolezzi e piccole ire personali; discese spesso dalle sfere dell'ideale per raccogliere il singulto dello scolaro avvinazzato; ma, in generale, amò circondarsi le tempia dei fiori che sbocciano nei giardini della giovinezza e così redimita si piacque di trasvolare pei cieli della mente, liberando a volo le sue note gagliarde.

Le origini della lirica italiana

Nell' antichità il culto della natura si manifestò in modo non dissimile presso tutte le genti ariane. Le feste della primavera, a maggio, quando più ride la terra e pare che amor « piova da tutti i cieli », furono tra i Romani, i Greci e i Germani uno degli episodî più magnifici e deliziosi della celebrazione dei riti dei campi e delle foreste [1]). In Grecia, un efebo, sotto abbigliamenti feminei, scortato da una schiera di dendrofori carichi di rami novelli, usciva a sospendere il « maggio » alle porte dei templi e delle case; in Germania, come altrove, le feste gioconde primaverili venivano accompagnate di canti, suoni e danze, e a Roma e nei paesi, in cui s' era estesa la dominazione latina, codesta maravigliosa scena del gran dramma religioso della natura si svolgeva quanto più allegramente nelle campagne con larghissima partecipazione di giovani e di fanciulle. Era una festa popolare dedicata a celebrare l' amore, non già l' amore dei poeti classici raffigurato nella Venus del mito, ma quello eterno, che è fonte della vita ed è gioia e tormento perenni. Durante queste celebrazioni floreali, che avevano per

---

[1]) BÉDIER, in *Revue des deux mondes,* 1896, p. 146.

isfondo il verde della ridesta natura, non risonava già il verso ben costrutto d' Orazio e di Catullo in gloria di quelle fredde e bellissime imagini feminili, che passarono nella lirica latina dalla Grecia come statue di marmo mirabilmente sculte e atteggiate a un loro eguale sorriso; ma riecheggiava, invece, una nuova poesia, fresca e rugiadosa come le rame in fiore degli alberi rinverditi, docile al ritmo della danza e piena di accenti meno culti e più profondi [1]). Tra le maraviglie della natura, le Lesbie, le Lidie e le Lalagi, dee del senso e compagne dell' orgia nei romorosi conviti tra i suoni delle tibie, erano sostituite dalle graziose giovinette plebee vagheggiate e amate come donne e fanciulle avvenenti, e avvolte da un' atmosfera sana di sentimenti umani. I canti, che accompagnavano i balli, erano spontanei e briosi, tutta grazia e gentilezza, talora arditi e licenziosi, talora ingenui e innocenti, quali sotto forma artistica ci son fatti conoscère nel *Pervigilium Veneris* e quali non difficilmente possiamo noi stessi imaginare, sol che volgiamo il pensiero agli odierni calendimaggi delle nostre montagne, in cui ancor rivive un' eco fioca e lontanissima degli antichi riti campestri. Con la civiltà romana, s' eran diffuse le costumanze e la lingua latina nelle regioni conquistate, cosicchè in Gallia, come in Italia, le feste delle danze e dei fiori si rallegravano dei nuovi squilli della musa popolare romana; la quale, lungi dal costringere le sue ispirazioni nel cerchio dorato dei classici metri, si espandeva vergine e forte nelle flessibili e armoniose strofe ritmiche alate. Gradatamente la lingua di questi agili canti si trasformò col latino parlato e al di qua dell' Alpi subì quelle profonde e quasi insensibili evoluzioni che

[1]) NOVATI, *Freschi e minii del dugento*, Milano, 1908, pp. 28-30.

ne fecero il volgare italiano, mentre al di là trasformandosi in guisa diversa, su bocche straniere, divenne provenzale e francese.

Le feste del maggio perdurarono nel tempo e con esse si trasmise ai popoli neolatini la gentile usanza di celebrarle con la musica e con la poesia, la quale ultima ripeteva ormai i vecchi motivi nelle nuove forme volgari e zampillava, sempre giovane e fresca, dalla inesauribile vena del sentimento popolare. Tutta codesta lirica d'occasione, affidata alla sola memoria, si sarebbe presto perduta, se la novissima società aristocratica feudale non se ne fosse impadronita e non l'avesse elevata, per così dire, a forma d'arte. La giovinetta musa di corte attinse volentieri alle limpide fonti della poesia del popolo, così gioconda e viva, e riuscì a infrenarne, in culte e ben fatte strofe, alcuni motivi principali, giovandosene specialmente come variazione a rompere l'uniformità dei componimenti.

Questo passaggio di alcuni importanti temi della lirica popolare nelle forme della musa cavalleresca avvenne primamente in Francia, in quel centro incomparabile di civiltà che fu la corte di Poitou, donde la poesia s'irraggiò al sud e al nord come una fiumana luminosa. Ivi apparve dapprima, a significare la concezione cavalleresca d'amore, quella fatidica parola *joy* (*gioi*), che brilla, come una perla, entro la lirica del medio evo e chiude nei misteri della sua fonetica una spia preziosa dell'origine sua [1]. Ivi nacque veramente la poesia amorosa d'oltre

---

[1] Il pensiero che *joy* fosse un vocabolo pittavino fu espresso dapprima da A. Jeanroy e ha ora trovato un sostenitore nel CRESCINI, *Canzone francese d'un trovatore provenzale*, estr. dagli *Atti e Mem. della R. Accad. di Padova*, 1910, p. 104.

le Alpi, che accolse nel suo seno la voce e lo spirito dei canti di maggio e vagò, gentile pellegrina, in Provenza inghirlandandosi di nuovi fiori e, arricchitasi di altre molte armonie, si spinse sino in Normandia e in Piccardia a diffondere la sua anima sonora. I poeti di corte continuarono ognora a derivare invenzioni e motivi dalla poesia popolare e si piacquero di ripeterne i versi, leggermente modificati secondo i loro gusti artistici, nei *refrains* dei loro componìmenti. Onde accade che raccogliendo questi avanzi di lirica plebea intercalati nelle poesie dotte e aristocratiche, si possa avere un' idea approssimativa di quelle antichissime volate del sentimento popolare che aleggiavano sulle campagne fiorite, tra il verde degli alberi, nell' aria lucente e cristallina. I *refrains* possono dividersi, per questo rispetto, in tanti gruppi, a seconda che celebrano soltanto la primavera e le sue feste, o anche le danze, o anche l' amore [1]). Alcuni sono quasi altrettanti gridi di gioia: *A la renverdie, au bois! A la renverdie! Faites joie, menes joie malgré la vilaine gent*; altri chiamano alla danza coloro che amano e ne escludono chi non è acceso d' amore: *Vos qui amez, traiez en ça, En la qui n' amez mie*; *Voit en la qui n' aime mie, voit en la!*; altri infine serbano un' eco della vita di tutti i giorni, con le sue gioie, con i suoi dolori e le sue delusioni, ma sono sempre pieni di soavità e di candore sulla bocca delle giovanette e delle dame, che fanno le loro confidenze ai novelli amanti. Qui una fanciulla confessa di non volersi sposare e di amare solo chi abbia meritato il suo cuore: *Ja ne me marierai, mais par amors amerai*; là una donna maritata dà sfogo al suo odio contro il suo uomo: *Honiz soit mariz qui dure plus d' un mois! Quinze*

1) G. PARIS, in *Journal des Savants*, 1892, p. 421.

jours ou trois semaines c'est li droiz! Un' altra si lagna d'essere battuta: *Batue sui por amer de mon baron* e un'altra dichiara di persistere nel suo amore, a malgrado dei mali trattamenti del marito: *Quant plus m'i bat et destraint mes maris, Tant ai je plus en amor ma pensee.*

Questi e altrettali erano i temi preferiti dalla lirica popolare [1]). È lecito pensare che fossero sparsi dovunque avevan luogo le curiose feste del maggio con i loro splendidi riti e sopra tutto con la loro bella poesia, le cui estreme radici, come abbiam visto, mettevan capo agli antichissimi canti della plebe latina. In Italia, come in Francia, è naturale che non mancassero questi voli poetici dell'anima popolare, i quali, però, al di qua dell'Alpi, non trovarono, a salvarli dall'oblio, una pronta poesia indigena cavalleresca e cortese, quale era quella della culta società d'Aquitania. Ma ciò che non avvenne di per sè, ebbe a verificarsi non molto dopo, per effetto della lirica francese migrata nell'Italia del sud e nella Sicilia. Essa portò i modelli di codesta mirabile fusione della poesia popolare con quella cavalleresca e ad essa spetta il merito di aver determinato nella musa italiana, in una con l'imitazione, un gentile avvicinamento alle costumanze, agli usi e allo spirito del popolo.

Passiamo ora a vedere dove, quando e in qual guisa ciò era accaduto.

***

La conquista normanna ha, nella storia delle lettere, una grande importanza per i contatti e le relazioni tra

---

[1]) JEANROY, *Les origines de la lyrique en France*[2], Paris, 1904, p. 128 sgg.

la Francia e l'Italia meridionale. Dopo un secolo di lotta, i Normanni s'erano quasi definitivamente liberati dei Bizantini e avevano compiuta (1138) l'unificazione di quasi tutta l'Italia inferiore nel regno di Puglia e Sicilia. Sede del regno normanno era Palermo, ove la corte del grande unificatore, Ruggero II (1101-1154), viveva con magnificenza orientale, fra lo strepito dei banchetti, il fragore dell'armi e le melodie soavi delle muse arabe, greche, latine e francesi. Ma i canti arabi e greci si dispersero presto nella calda e trasparente aria della Sicilia, come l'olezzo delle siepi d'arancio, mentre la poesia latina e sopra tutto francese, rispondendo meglio ai grandi e umili bisogni dell'anima e del cuore, continuò a deliziare gli ozi della corte. E dalla corte spiccò il volo con il suo tesoro di tradizioni e leggende, di cui alcune divennero popolari, come quella di Artù nell'Etna [1]), e altre svanirono via, dopo aver forse gentilmente commossi i cuori, come il racconto degli amori di Tristano e Isotta.

I Normanni crearono in Sicilia una società non molto dissimile da quella francese; onde la lirica d'oltre le Alpi potè distendere, tra noi, le ali, quasi come nel nido proprio, e potè farsi comune e risvegliare nuove energie poetiche ed essere imitata. Il fatto sta che essa non fu senza esercitare un profondo influsso sulla più vetusta poesia italiana, se questa si mostra primamente composta nei metri cari alla Francia. La mancanza della tornata nella canzone è propria, possiam dire, della lirica francese ed è cosa notevole che i più antichi nostri compo-

---

[1]) È una leggenda studiata primamente dal GRAF, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, V, p. 80 e *Miti, legg. e superstizioni del Medio evo*, II, Torino, 1893, p. 303 sgg. Per altre tradizioni francesi in Sicilia, si veda PARIS, *Romania*, V, 110 e PITRÉ, *Romania*, XIII, 301.

nimenti meridionali ne siano anch'essi privi [1]). Oltre a ciò (e questa osservazione non vedo che sia stata ancor fatta) l'uso di consegnare il nome del poeta agli ultimi versi delle liriche deriva, non v'ha dubbio, da una somigliante abitudine francese. Giacomo da Lentino così dà fine alla sua canzone *Meravilliosamente*:

Lo vostro amor ch'è caro
Donatelo al Notaro
Ch'è nato da Lentino

e scrive altra volta (*Madonna mia*):

Per vostro amor fui nato,
Nato fui da Lentino;
Dunqua debbo esser fino,
Da poi ch'a voi son dato.

Anche Giacomino Pugliese chiude col suo nome la splendida poesia *Ispendiente stella d'albore*:

Assai versi canta Giacomino
Che sparte di reo amore

e trova modo di nominarsi poscia nel magnifico contrasto *Donna, di voi lamento*:

Poi che m'ài al tuo dimino,
Pilglia di me tal vegianza,
Che lo libro di Giacomino
Lo dica per rimembranza,
Amore.

Ora, quest'usanza poetica non si rinviene che nei più antichi componimenti provenzali (di Cercamon e Marcabru) e nelle liriche francesi, ove fu più comune e durò

---

[1]) MONACI, *Elementi francesi nella più antica lirica italiana*, in *Miscellanea Fedele*, 1907, pp. 237-248.

più a lungo. E siccome i primi modelli della poesia occitanica, anteriori alla metà del secolo XII, non si propagarono in Italia, così resta assodato che qui abbiamo un nuovo tratto di imitazione francese. Blondel de Nesle, Gonthier de Soignies e altri non pochi troveri dei secoli XII-XIII incastonavano il loro nome negli ultimi versi del componimento [1]), a un di presso come fecero i nostri più antichi poeti. Basterà darne alcuni pochi esempi, vincendo in noi il naturale desiderio di addurne facilmente molti casi:

> *Gontiers,* ki fist les mos en chant
> Dit ke ja nus n'aura garant
> Des qu'il est batus del vergant
> Dont li amors bat son amant.
> (Gonthier de Soignies).

E Blondel, elegantissimo trovero nato verso la metà del secolo XII [2]), molte volte suggella col suo nome le sue canzoni, scrivendo, a ragion d'esempio:

> .... en Blondel est nee
> L'amours, qui ja ne faudra,
> Tant de mal ne li fera
> (*Quant je plus*)

ovvero:

> Blondiaus a teus biens encontrez,
> Com fausse riens li a pramis
> (*A l'entrée*).

Ciò per la canzone; ma non mancano per un'altra forma poetica, quella chiamata « discordo », alcuni fili sottilissimi, che ci conducono novamente in Francia.

---

1) SCHELER, *Trouvères belges,* I, Louvain, 1879, p. 36.

2) L. WIESE, *Die Lieder des Blondel de Nesle,* Dresden, 1904, p. XII.

Anzi tutto, « discordo » è voce provenzale, mentre i più antichi esempi del genere furono detti al Nord « lais » [1]); e d'origine provenzale è pure, nel discordo, quella miscela di lingue, che finì poi col divenirne la principale caratteristica. I più antichi discordi italiani si appalesano unicamente varî di ritmi, alla maniera di Francia, e (ciò che più importa) non sono mai chiamati con la denominazione occitanica, se non nelle didascalie o nelle postille dei manoscritti, opera di tardi copisti o di studiosi. Giacomino Pugliese adopera per un suo discordo (*Donna per vostro amore*) la designazione di « caribo »:

Isto *caribo*
Ben distribo [2]):

e fu il Colocci a scrivere accanto al componimento nell'unico codice, che ce lo abbia tramandato, la notazione di *descort*. Giacomo da Lentino non ci fa sapere nella sua poesia *Dal core mi vene* (che è un vero e proprio discordo) quale denominazione egli usasse; e furono soltanto i copisti a scrivere *descort* nella rubrica del manoscritto vat. 3793 e del laur. rediano 9 [3]).

A tutto ciò bisogna aggiungere un'altra considerazione: e cioè, che talora nei versi dei primi poeti meridionali si hanno alcune allusioni esplicite a narrazioni poetiche francesi che ne provano la grande diffusione nell'Italia del Sud, come avviene della canzone di Giacomo da Lentino *Madonna mia*, in cui i versi:

---

1) MONACI, *Elementi franc.*, cit., p. 242.

2) *Il libro de varie romanze volgare* (cod. vat. 3793), fasc. II, Roma, Società filologica romana, 1903, p. 58.

3) MONACI, *Elementi franc.*, cit., p. 242.

4

In gran dilettança era
Madonna, in quel giorno
Quando vi forma' in cera
Le belleçe d'intorno

ricevono spiegazione da un passo del *Tristano* di Thomas (ediz. Bédier, I, 314):

Per iço fist il ceste image
Que dire li volt son corage
Son bon penser, sa fole eror....

il qual poeta racconta come l'amante, addolorato per la lontananza della madonna, modellasse alfine la statua della sua donna per averla sempre dinanzi e poterle confidare i suoi pensieri e le sue pene [1]).

Alla base della più antica poesia italiana sta adunque la lirica di Francia portata dai Normanni; ma è certo che gli influssi francesi continuarono ancora, per varie ragioni, a farsi sentire, quando ormai le forme della nuova lirica italiana s'erano già costituite. Furono senza dubbio in Sicilia alcuni troveri, come Jendeus de Brie, che verso il 1170 vi recitò, ricompensato, il suo poema *Bataille Loquifer*, e altri forse vi furono di passaggio nel 1190, quando, per la terza crociata, Re Filippo e Riccardo Cuor di Leone fissarono il punto di ritrovo a Messina [2]). Fu poscia in Italia, nel primo trentennio del secolo XIII, Giovanni di Brienne, re di Gerusalemme, poeta francese e italiano, autore d'un curiosissimo di-

[1]) MONACI, *Elementi franc.*, cit., p. 247.

[2]) Un poeta francese, Ambroise (v. *Romania*, IX, 542), cantava:

E Richartz li reis de Engleterre
Costeia la mer terre a terre
Et s'en ala dreit a Marseille
De part deu, qui toz biens conseille.

scordo [1]), nel quale dichiara di aver cantato d'Isotta e di Tristano:

> Quella c'amo più 'n cielato
> Che Tristano non faciea
> Isotta, com'ò contato,
> Ancora che le fosse zia;
> Lo re Marco era ingannato
> Perch'el lui si confidia.
> Ello n'era smisurato,
> E Tristano se ne godea
> De lo bello viso rosato
> Ch'Isaotta blond'avia....

Com'ò contato, dice il poeta, e a noi è lecito immaginare, accogliendo una recente congettura [2]), che in questa espressione si abbia un cenno allusivo a un *lais* perduto, scritto da Giovanni sugli amori di Tristano e fors'anche conosciuto in Italia. È noto che il re di Gerusalemme ebbe una certa rinomanza tra noi, tanto che nel 1237, nell'occasione della sua morte, fu composta una canzone in sua lode, che Salimbene da Parma molte volte cantò e che incominciava: *Avent tutt mantenent temporibus.* Nulla vieta adunque di pensare che il suo *lais* fosse diffuso in Italia, s'egli poteva ricordarlo in un componimento italiano, persuaso di non essere frainteso.

Molte ragioni, come si vede, militano in favore di un antichissimo influsso francese sulla prima lirica italiana e sono ragioni di carattere storico e letterario insieme. Tra le prime prenderà ora posto anche questa: che al lume della critica, si è risolta in un errore di interpretazione di un passo di un cronista [3]) l'opinione

---

[1]) *Donna audite como,* edito in MONACI, *Crest. ital.,* I, 70.

[2]) MONACI, *Elem. franc.,* cit., p. 243.

[3]) Il cronista è Goffredo Malaterra. Il passo è in Muratori, *RR. II. SS.*, V, 3, 22.

di molti studiosi, che trovano in un chimerico matrimonio di certa Matilde, figlia di Raimondo Berengario, con Ruggero di Sicilia, il tramite per cui la poesia di Provenza passò primamente nell'isola [1]). Il vero è che fu Matilde figlia di Ruggero, a sposare, nel 1080, Raimondo di Saint-Gilles, recandosi così di Sicilia in Provenza e non venendo di Provenza in Sicilia. E se anche, come pare, lo stesso sposo andò a cercarla con una coorte di baroni, non è chi non veda che per i contatti e le relazioni letterarie fra due paesi, un breve soggiorno d'un principe col suo seguito di cavalieri, non può valere una lunga dimora di una bella e graziosa principessa. Meglio giova, a mostrarci l'entità dell'influsso francese nell'isola, una notizia che si legge nell'*Historia* di Falcando, dalla quale impariamo che Arrigo conte di Montescaglioso, fratello della regina di Navarra, rispose con un rifiuto all'invito di prendere le redini del governo normanno, durante la minore età di Guglielmo II, adducendo per tutta scusa di non conoscere la lingua francese: *Francorum se linguam ignorare, quae maxime necessaria esset in curia.* Quale argomento può essere più forte di questo a provare che in corte usavasi correntemente il linguaggio francese?

E con la lingua della conversazione dovè sonare nella reggia la poesia di Francia, come i fatti da noi appuntati bastano a provare, senza bisogno di andar racimolando altre testimonianze meno sicure, quali sarebbero i raffronti di passi francesi con passi di poeti

---

[1]) Gli studiosi sono il Fauriel, il Bartoli, il Graf e il Cesareo, citati tutti dal TORRACA (*Studi sulla lirica ital. del Duecento*, Bologna, 1902, pag. 358) che ha avuto il merito di interpretare saggiamente il passo del Malaterra.

italiani [1]). I rapporti d'idee e di imagini, che intercedono tra la lirica di Francia e Provenza, sono tali e tanti, che difficilmente si può riuscire a stabilire con sicurezza a quale delle due poesie d'oltre le Alpi il poeta italiano si riattacchi direttamente e talora indirettamente. L'usanza, a ragion d'esempio, di aprire un componimento con la descrizione della primavera (usanza, che non è altro in fondo che l'adattamento alla lirica cortese dei motivi popolari delle feste del maggio), è così caratteristica della poesia francese e provenzale insieme, che mal potrebbesi decidere a quale delle due si debba risalire per una lirica come questa di Rinaldo d'Aquino:

Ormai quando flore
E mostrano verdura
Le prata e le rivera....

e per altre non poche canzoni di siffatta natura. Per fortuna, in mancanza di questo argomento, molti altri stanno a nostra disposizione, come abbiamo veduto, per autorizzarci a conchiudere che gagliardo e intenso fu nell'Italia meridionale l'influsso della musa francese.

***

L'influsso francese non esclude punto quello occitanico. Anzi può dirsi che, negli stessi più antichi componimenti della nostra lirica, quest'ultimo sia più evidente del primo. La ragione risiede in un fatto cronologico, sul quale non sarà mai chiamata abbastanza l'attenzione dello studioso. La poesia provenzale si dif-

[1]) Sono testimonianze malsicure, ma non inutili. Vedile raccolte da me in un mio articolo in *Mélanges Chabaneau*, 1905, p. 819 e sgg.

fuse certamente nell'isola e nel Sud d'Italia dopo quella francese e vi fu sopra tutto portata dalla corte di Federico II e dai suoi poeti, che erano in gran parte, com'è risaputo, meridionali. In quel focolare di poesia e di dottrina, che fu la « magna curia », era penetrata impetuosamente la gran fiumana lirica, che, dilagando dalla Provenza nell'Italia del Nord, s'era rapida estesa in Toscana e altrove. Così è che la poesia meridionale, quale ci sta sott'occhio negli antichi illustri canzonieri, è già in gran parte, quanto al contenuto, sotto il predominio della poesia provenzale. Anche Giacomo da Lentino ne ha subìto l'influsso, e, usando metri già foggiati alla francese, canta ormai alla maniera di quei trovatori, che cingevano d'un'armoniosa ghirlanda di rime la fronte di Federico. Imita, così, nella canzone *Troppo son dimorato* un componimento di Perdigon (*Trop ai estat*) [1]), che fu poeta fortunatissimo fra noi [2]); si piace di tenzonare intorno a sottili questioni d'amore, dibattute nella lirica di Provenza, e non dà che poca e quasi nessuna parte all'ispirazione francese. Nelle sue rime non si scorge che qualche leggera allusione a poesie e tradizioni di Francia, e talora, come avviene per un suo accenno a Tristano e Isotta,

Tristano ed Isolda
Non amar sì forte
(*Dal core mi vene*)

---

[1]) GASPARY, *La scuola poetica siciliana* (trad. it. di S. Friedmann), Livorno, 1882, p. 44.

[2]) H.-J. CHAYTOR, *Poésies du troubadour Perdigon* (Extr. des *Annales du Midi*, t. XXI, 1909), pp. 6 e 15. In genere, il Chaytor trascura le imitazioni italiane di Perdigon. Non registra neppure quella notevolissima di Chiaro Davanzati *Troppo agio fatto*, su cui è da vedersi: DE LOLLIS, *Giorn. stor. d. lett. ital.*, suppl. I, p. 86.

può cadere dubbio, s'egli abbia attinto alla poesia francese, piuttosto che a quella di Provenza. Egli è che il nostro Notaro fu del seguito di Federico II. Nel 1233 era uno dei principali notai della curia e nel marzo del medesimo anno trovavasi con l'imperatore in Basilicata, sulle rive dell'Agri, donde inviava a Messina, o alla vicina Lentino, un dolce componimento [1]:

Dolce cominciamento
Canto per la più fina,
Che sia al mio parimento
D'Agri infino a Messina....

E in curia furono anche Rinaldo d'Aquino, che nel 1240 era falconiere imperiale, e Giacomino Pugliese, o Giacomo da Morra, vicario generale del Ducato di Spoleto, amico di quel Corrado di Sterleto che gli fu compagno nel decidere Uc Faidit a scrivere il « Donato provenzale ». Anche Jacopo Mostacci fu in corte e quivi forse imitò la canzone *Longa sazon ai estat vas amor* [2], educando così la sua musa a ripetere i concetti dei lirici occitanici, come fecero, per non citar che i maggiori, il gran dignitario Ruggeri d'Amici, giustiziere in Sicilia nel 1239, e messer Folco di Calabria, che fu presente alla morte dell'imperatore (1250) e ne firmò il testamento [3].

Che diremo poi di Pier della Vigna? Persino nelle sue lettere latine, egli permise talvolta che si insinuasse qualche ricordo di quella poesia d'oltralpe, che imitò con gusto e finezza nei suoi versi italiani e contribuì forte a far conoscere nel Sud d'Italia. Scrittore ornato

---

1) TORRACA, *Studi* cit., p. 5.
2) GASPARY, op. cit., pp. 34-35.
3) TORRACA, *Studi* cit., p. 127.

e sapiente e rimatore elegante, egli fu veramente il sostegno dell'arte e della dottrina in corte, sino a che, vittima d'una misteriosa tragedia, su cui piove soltanto la luce che viene da Dante, si spense suicida nel 1249 [1]). L'imperatore medesimo e i suoi figli poeti, Federico di Antiochia e Enzo Re [2]), davan l'esempio dell'imitazione provenzale e cantavano d'amore, ripetendo i luoghi comuni della lirica trobadorica: le pene sofferte, aspettando mercè; le confusioni e i turbamenti dinanzi allo sguardo della donna amata; la crudeltà di madonna; la perfidia dei lusingatori, ecc., ecc.

Ma tutti questi poeti che tendevano ansiosamente l'orecchio alla musa occitanica e, raccogliendone l'eco nei loro componimenti, la facevan conoscere nel Mezzogiorno, ove la sua voce non arrivava che affiochita dalla distanza, si palesano anche, chi ben guardi, come gli ultimi rappresentanti di una scuola poetica infrancesata, di cui portano ancora l'impronta nella forma dei metri e in alcune abitudini e movimenti poetici. Hanno abbandonato i vecchi motivi, per attenersi scrupolosamente ai nuovi venuti di Provenza e squillanti per l'Italia e nella corte sveva; ma serbano talora un leggero e sottile alito degli antichi canti.

Siamo così condotti sulla soglia d'una supposizione, che si presenta ormai con alcuni caratteri di verità. È impossibile che i componimenti squisiti dei nostri poeti meridionali, quali Giacomo da Lentino, Giacomino Pu-

---

[1]) NOVATI, op. cit., p. 67 sgg.

[2]) Bisognerebbe aggiungere Enrico, il primogenito di Federico, se veramente egli fosse autore di quella canzone, della quale A. Zeno mandò il principio al Mongitore, *S'eo avessi temanza*, ecc. Manfredi fu a centro della coltura aulica sveva nel secondo periodo, per così dire, della scuola siciliana.

gliese, Rinaldo d'Aquino, Jacopo Mostacci e altri, ci tramandino la prima voce della poesia italiana. Codeste canzoni dalla forma francese (senza tornata e col suggello, in fine, del nome del poeta) e dal contenuto provenzale debbono essere state precedute da una lirica in cui forma e contenuto si fondevano insieme sotto l'influsso della Francia. Questa congettura balza dall'esame, a cui abbiam sottoposti i primi monumenti poetici a noi pervenuti, e dallo studio delle condizioni politiche e civili dell'Italia del Sud. È dunque il caso di farle buon viso e di vedere se essa giovi alla migliore intelligenza della nostra antica poesia.

***

I più vetusti esempi della lirica italiana, quelli che dovevano ripetere più genuinamente i motivi di Francia, sono andati dunque perduti[1]; ma nel gruppo delle poesie, che per fortuna son giunte a noi, si distinguono talune, che possono servire a darci un'idea dello smarrito patrimonio di rime. La prima considerazione, che possiam fare, è che l'imitazione francese non dovè essere, come la provenzale, una pura e semplice ripetizione d'idee e imagini trovate al di là delle Alpi. La lirica di Francia più antica rispondeva talmente alle necessità spirituali della società colta meridionale d'Italia, che dovè farsi presto indigena fra noi e destare nuove e latenti energie poetiche in forma italiana. I motivi, ch'essa portava sulle sue ali leggere, trovavano un'eco gagliarda nel Sud, ove ancor vivevano le feste del maggio e con esse

---

[1]) Una consimile congettura era già balenata alla mente di G. A. CESAREO, *La poesia siciliana sotto gli Svevi,* Catania, 1891, p. 16.

s' accompagnavano le danze e i canti d' amore. In quel modo che la poesia cortese s' era fatta padrona nel Poitou della lirica popolare, la nuova musa italiana, sotto lo stimolo di quella francese, si avvicinò ai calendimaggi del popolo e talvolta tese l' orecchio ai canti e ai suoni dei giovani e delle fanciulle inghirlandate. In alcuni dei più antichi componimenti conservatici dai nostri canzonieri, si sente ancora il passo di danza, sì che si può affermare che il poeta si sia ispirato alla realtà, pur tenendo l' occhio ai modelli di Francia. C' è qui, in questi versi, un grazioso inchino a una danzatrice e una promessa di nascosi amplessi nell' ombre discrete di un bosco:

— Vedendo quell' ombrina
Del fresco bosco,
Ben cognosco
K' akortamente
Serà gaudente
L' amor ke m' inkina
(*Ormai quando fiore*).

Sono versi posti forse in bocca a una dama, mentre il ballerino si flette dinanzi alla sua beltà e sono, parmi, un' eco di qualche canto di danza popolare raccolto e nobilitato da un culto poeta. In Giacomino Pugliese risuona un altro motivo del popolo, che è venuto a trovar posto in una bella strofa:

Ch' io mi partia da voi intando,
Diciavatemi sospirando:
« Se vai, meo sire, e fai dimoranza,
« Ve' ch' io m' arendo e faccio altra vita.
« *Giamai non entro in gioco nè in danza,*
« Ma sto rinchiusa più che romita ».

Qui v' ha una chiara allusione ai giuochi floreali e alle danze nei campi; v' ha anzi qualcosa di più: il motivo

della donna abbandonata, sfruttato abilmente da un garbato verseggiatore, quale fu Giacomino. La frase « entrare in danza » è uno di quei tratti caratteristici, che ci pongono sott'occhio limpidamente la cosa, meglio d'ogni minuziosa descrizione. Si trattava di ronde, entro le quali la giovinetta o la dama, a volta a volta, entrava, mentre le altre e gli altri, tenendosi per mano, le giravano intorno. Che le cose stessero veramente come diciamo, pare attestato anche dagli ultimi versi del discordo di Re Giovanni:

> Tosto vada fore
> Chi non ama di bono core
> A piacere.

Evidentemente il poeta ha aggiunto alla sua poesia, a guisa di « refrain », un versetto popolare, che fa pensare a certi inviti francesi, come questo: *En la, qui n'amez mie*, cioè: « fuori della danza, chi non ama di buon cuore! ».

L'imitazione francese fu dunque quasi uno stimolo a raccogliere, ad affinare e a chiudere nel cerchio della strofa, sotto i freni dell'arte, le voci poetiche che risonavano intorno al rimatore e che erano assai simili, pel contenuto, a quelle di Francia. È peccato che nulla ci resti di codesta poesia primitiva e che si debba affannosamente ricercarla attraverso le rime più tarde, salvate dall'oblio per opera dei trascrittori dei nostri preziosi florilegi. Aguzzando lo sguardo, si riesce tuttavia ad afferrare alcuni dei più antichi fantasmi trasvolati pei cieli della perduta poesia italiana.

La Sicilia celebrava, è vero, i suoi calendimaggi giocondi, nei quali la musa del popolo si esprimeva, su per giù, come in Francia, ma aveva anche qualcosa che mancava alla terra sorella: aveva, cioè, l'aria infocata

dal sole, e aveva certe indicibili trasparenze azzurrine nell'orizzonte e certi roghi al tramonto, che dovevano scuotere potentemente la fantasia dei poeti. Aveva poi il mare e la vita marinaresca, fonte di imagini nuove e di motivi pittoreschi; aveva infine gli effluvii degli aranci e la dolcezza incomparabile del clima. Qualche riflesso di codeste bellezze naturali non potè non rispecchiarsi nelle più antiche liriche; e infatti tra quelle, che ne sono rimaste, talvolta si disprigiona d'un tratto, tra imagini accattate, un raggio di vera poesia siciliana. Questa strofa, a ragion d'esempio, racchiude alcune imagini tratte dalla vita del mare ed è di una evidenza sorprendente:

Lo vostro amor che m'ave — in mare tempestoso
È sì como la nave
C'a la fortuna gitta ogni pesante
E càmpane per gietto — di loco perilglioso:
Similemente eo gietto
A voi, bella, li mei sospiri e piante.
E s'eo non li gitasse,
Parria ke s'ofondasse, — e bene s'ofondaza
Lo cor tanto gravara — in su' disio:
Tanto si frangie a terra
Tempesta che s'atterra, — ed eo così mi frango;
Quando sospiro e piango, — posar creo.

(GIAC. DA LENT., *Madonna dir vi voglio*).

Altre imagini, piene di colore, sono derivate dalle maraviglie della natura: dal sole, dall'aria, dai fiori. E talvolta un elemento di originalità è dato, con nostra sorpresa, da un accento di verità e di realismo, che fa pensare alle infiammate passioni delle terre meridionali:

L'aulente bocca e le mene
E lo petto le ciercai;
Fra le mie braza la tene;
Basciando mi dimandai:

Messer, se veni a gire,
Nom facc[i]ate dimoranza,
Chè non è bona usanza
Lasciare l'amore e partire.

(GIACOMINO PUGLIESE).

Qualche tratto di originalità non doveva adunque mancare in quella schiera di poeti meridionali, che furono come gli antesignani dei nuovi rimatori svevi e che hanno fatto naufragio nel gran mare del tempo con tutto il loro bagaglio di poesie. Forse tra essi visse colui, che trovò quella splendida e fortunata forma di lirica, che è il sonetto; la quale si affinò nelle mani del Notaro e via via passò a raccogliere gli amorosi e celesti esaltamenti di Dante, il pianto divino del Petrarca e tanti e tanti fantasmi della poesia italiana. Ebbero forse essi, per primi, quell'accento di verità e quei movimenti spediti, che costituiscono il miglior pregio della lirica di Giacomino Pugliese, e cantarono, forse essi, la leggenda francese di Artù e di Morgana, e rinnovellarono, forse, nel loro linguaggio, tante altre perdute tradizioni di Francia. Le feste del maggio diedero loro mille gentili impressioni e mille imagini d'oro; la beltà della natura risvegliò nel loro cuore le più soavi e dolci armonie e la lirica francese portò loro, attraverso il mare, un soffio di poesia fresca e amorosa.

Ma molte di queste leggiadre fantasie presero il volo, quando discese, con Federico II, la lirica occitanica e quando i nuovi poeti dell'aulica civiltà sveva andarono ad educarsi in corte o furono mandati giustizieri o podestà in paesi sottomessi all'egemonia letteraria provenzale. Fuori e dentro l'isola, ove già era stato sulla fine del secolo XII Rambaldo di Vaqueiras, risonava la poesia trobadorica e vi aveva ottenuto già il sopravento di fronte

a quella francese. I poeti meridionali l'accolsero con entusiasmo e se ne innamorarono anche essi. Era la lirica di moda, che echeggiava intorno al capo augusto di Federico e che per tutta Italia faceva sentire la sua voce. L'amavano le principesse, come quella che divulgava le lodi della loro grazia e della loro bellezza; se ne dilettavano i signori d'Italia negli ozi dei loro castelli e i poeti della penisola ne imitavano le movenze e ne traducevano le imagini e i concetti.

In Toscana, era già sorto il dittatore di questa nuova scuola poetica italiana, Guittone d'Arezzo.

Una lettera amatoria di Pier della Vigna

In quella preziosa miniera, che è la corrispondenza di Pier della Vigna, serpeggia un sottile filone d'oro per lo studioso delle lettere nostre [1]). Qua la questione della nobiltà, discussa da filosofi e da poeti, richiama subito l'attenzione dell'erudito; là fioriscono, tra il latino elegante del gran cancelliere di Federico II, la « Rosa » e la « Viola », aspettando d'esser l'una preferita all'altra; più innanzi, infine, una bella pagina d'amore, constellata d'imagini ridenti, splende come se una luce diffusa le piovesse dall'alto [2]).

Cominciamo dalla questione della nobiltà. Che nella curia di Federico II si fosse un tempo disputato se sia da preporsi la nobiltà o gentilezza dell'animo e del

---

[1]) HUILLARD-BRÉHOLLES, *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne,* Paris, 1864. Quest'opera non contiene che estratti, più o men lunghi e notevoli, della ricca corrispondenza di Pietro. Inutile dire che tutto intero l'epistolario, disseminato in numerosi mss., meriterebbe per la sua importanza di esser fatto di nuovo (BRUNET, IV, 580) di pubblico dominio.

[2]) Su questi tre punti della corrispondenza, quale sta nel libro di Huillard-Bréholles e quale in parte si legge in un cod. vallicelliano (segn. J. 23), ha richiamato l'attenzione dello studioso, il MONACI, *Rendic d. R. Accad. dei Lincei,* S. V, vol. V (1896), p. 45 sgg.

cuore a quella del sangue o se il lustro dei natali valga da solo a conferire onorabilità e dignità all'uomo, era cosa da non potersi quasi porre in dubbio, dopo che Dante aveva lasciato scritto nella canzone *Le dolci rime*:

> Tale imperò che gentilezza volse,
> Secondo il suo parere,
> Che fosse antica possession d'avere,
> Con reggimenti belli....

e aveva così commentato; « È da sapere che Federico « di Soave, domandato che fosse gentilezza, rispose ch'era « antica ricchezza e bei costumi (*Conv.*, IV, 3) » [1]). Ma nessuno avrebbe mai potuto imaginare quando, come e perchè Federico avesse così sentenziato, se Pier della Vigna non ci avesse lasciato ricordo, nella sua corrispondenza, d'una domanda che gli fu rivolta un giorno da certo maestro T., che bramava avere evidentemente il parere della dotta corte sveva. La richiesta, indirizzata per lettera a Pier della Vigna e a Taddeo da Sessa, volgeva appunto sulla « nobiltà » ed era così concepita: « Viris « elegantissimis, magni Cesaris domesticis, sensu et mo- « ribus predotatis, dominis magistris P. de Vinea et T. « de Suessa, magister T. animi devotionem. — In scolis « nostris jocoso quodam incidente litigio, de nobilitate « generis et animi probitate facta est contentio quae illa- « rum videretur esse maior; et hinc satis probabiliter « disputatum » [2]).

Il Monaci, che ha il merito di aver, per primo, fissato gli occhi su questo passo [3]), non si è domandato

---

[1]) *Studi medievali*, II, 392; BERTONI, *Duecento*, Cap. XI.
[2]) HUILLARD-BRÉHOLLES, op. cit., p. 319.
[3]) Op. cit., p. 47.

chi sia codesto « magister T. » nè come la questione sia stata risoluta nell' aula di Federico II. Le due risposte non si fanno troppo a lungo aspettare, benchè la prima non possa rivestire che il carattere di una supposizione. Il maestro T. sarà maestro Terisio o, più probabilmente, come a me pare, quel maestro Teodoro, filosofo, che fu, come a dire, l' intermediario tra Federico II e la civiltà mussulmana. Originario di Antiochia, fu incaricato in corte di redigere in arabo la corrispondenza imperiale con i sovrani del Cairo e del Marocco [1]) e tradusse in latino, durante l' assedio di Faenza del 1241, il trattato arabo di falconeria di Moamin, che, corretto dallo stesso imperatore [2]), fu poi voltato in francese nel 1249 da Daniele da Cremona per Enzo prigioniero a Bologna [3]).

Era usanza tra i dotti del sec. XIII di consultarsi spesso su questioni di scienza e di filosofia o di religione, e maestro Teodoro più d'una volta s' indirizzò, per ischiarimenti e per pareri, a chi riteneva saperne più di lui. Lo vediamo così rivolgersi al più celebre matematico del secolo, Leonardo Fibonacci da Pisa, e proporgli.... questo spiritualissimo problema, che un tardo

---

[1]) HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia diplomatica Friderici II.* Parisiis, 1859, Introduction, p. DXXX.

[2]) Il ms. 1465 della Bibl. Angelica, reca la seguente rubrica: *Incipit liber Magistri Moamini falconerij translatus de arabico in latinum per Magistrum Theodorum phisicum domini Federici Romanorum imperatoris. Et correctus* (ms. *correptus*) *est per ipsum Imperatorem tempore obsidionis Faventie.* Cfr. NARDUCCI, *Catalogus codicum manuscriptorum praeter graecos et orientales in Bibl. Angelica.* Romae, 1893, p. 628.

[3]) C. FRATI, *Re Enzo e un' antica versione francese di due trattati di falconeria*, in *Miscellanea Tassoniana,* Bologna-Modena, 1908, p. 66.

volgarizzatore rese dal latino così [1]): « Io voglio trovare « 3 numeri che insieme ag[i]unti chol quadrato del primo « numero faccino numero quadrato. Sopra el quale qua- « drato se s'ag[i]ugne el quadrato del secondo ne uenga « quadrato. Chol quale quadrato ag[i]unto el quadrato del « terzo numero faccia ancora numero quadrato ». E poi si dica che maestro Teodoro non era una testa quadra! Faceva un po' di tutto: era filosofo, astrologo, matematico... e speziale. Un giorno inviò a Pier della Vigna un suo medicamento fatto di zucchero e di viola [2]) e una volta, infine, gli scrisse per interrogarlo sulla « nobiltà », a proposito della quale egli stesso confessa di aver discusso con i suoi scolari « jocoso quodam incidente litigio ». Seria dovè essere la risposta dei dotti della corte sveva, raccolti intorno a Federico II, e noi ne conosciamo il tenore, grazie a Dante. Federico credeva che la nobiltà o la gentilezza si ereditassero dalla famiglia, ma che dovessero andar congiunte « con reggimenti belli ». Era questa l'opinione prevalente tra filosofi e poeti, provenzali e italiani. A dichiarare che la gentilezza è amore, è virtù, è bontà e che non ha nulla a vedere con i natali e col sangue, verrà finalmente il « dolce stil nuovo », che leverà la sua voce paradisiaca contro la vecchia idea feudale della nobiltà [3]).

Quanto al secondo punto, cioè al dibattito tra la rosa e la viola, proposto a Pier della Vigna dalla im-

---

[1]) Bibl. Comun. di Siena, ms. L. IV, 21, c. 499v. Si veda B. BONCOMPAGNI, *Intorno ad alcune opere di Leonardo Pisano*, Roma, 1854, p. 44.

[2]) HUILLARD-BRÉHOLLES, *Vie et correspondance* cit., p. 347.

[3]) Sull'importanza di questo concetto della nobiltà nello « stil nuovo » si veda K. VOSSLER, *Die philosophischen Grundlagen zum « süssen « neuen stil »*. Heidelberg, 1904, p. 24 sgg. e il mio *Duecento*, cap. XI.

peratrice, diremo ch'esso ricorda molto davvicino, per l'idea generale, più che per la forma che assume nella prosa del nostro cancelliere, quei contrasti poetici, detti appunto della Rosa e della Viola, che l'Italia superiore ci ha tramandati in numero di due: uno, dovuto a Bonvesin da Riva, di 248 alessandrini; un altro, di 385 versi pure alessandrini, che ci è rimasto in una redazione veronese [1]).

Rispondendo all'imperatrice (forse la figlia di Giovanni Re di Gerusalemme) Pier della Vigna passa in rassegna le bellezze dei due fiori e pur vantando la viola, per la sua umiltà, si pronuncia in favore della rosa dal « mirabile profumo » e dall' « igneo colore ». *Solem praecedit aurora*, dice Pietro; e la rosa, vantandosi nel contrasto veronese, afferma:

> Lo meo colore ch'è rosso si è de grande vigore,
> Ch'el è segno de vita poi s'asomellia al solle.
> (vv. 149-150).

Notevole è questa lettera del primo notaio e cancelliere di corte, come quella che ci trasporta in mezzo alla società colta della curia e agli svaghi e alle distrazioni e quasi ai giuochi letterarî preferiti [2]).

Dopo queste brevi osservazioni sulla questione della nobiltà e sul contrasto della rosa e della viola, è tempo finalmente di passare alla lettera amatoria e di esami-

---

[1]) Il contrasto di Bonvesin è stato pubblicato dal BEKKER, *Bericht über die Verhandl. d. k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin,* 1851, pp. 3-9. L'altro contrasto è edito, dal BIADENE, negli *Studi di filol. romanza,* VII, p. 99 sg. Sopra un altro contrasto latino, cfr. TOBLER, *Archiv. f. d. Studium d. neueren Sprachen u. Literaturen,* XC, 152.

[2]) Nella risposta, Pier della Vigna dice (p. 337): « Quae vestra « mihi scripsit excellentia, etsi *jocosa* sunt, profunda tamen meis sen- « sibus videntur et ardua ».

narla da vicino. A parer nostro, essa custodisce nelle sue viscere un segreto, a strappare il quale sono dedicate le pagine seguenti. Per questo, siamo costretti a domandare al lettore la grazia di volerci pazientemente ascoltare.

La lettera consta di ventidue periodetti latini, ognuno dei quali si chiude con un verso tratto da Ovidio o dal Panfilo o da altro poeta o poema erotico latino [1]). L'autore dipinge a vividi colori la sua passione per madonna, parla del fuoco d'amore che lo abbrucia, delle bellezze, ond'ella va adorna, e dei vani sogni di possesso, che lo visitano a notte. Si crede allora egli felice come un imperatore (chi non ricorda il provenzale: *l'emperador non envei Frederic?*) [2]), ma il risveglio non tarda a piombarlo nella realtà ed invano il poeta va ricercando nel letto colei che gli è apparsa come un fantasma troppo presto perduto. Questa graziosa poesia in prosa presenta tali e tante somiglianze, nei concetti e persino nelle espressioni, con la lirica aulica del tempo, da sembrare di aver sotto gli occhi, in un elegante latino, la materia di una bella canzone d'amore.

Riprodurrò alcuni dei migliori periodetti col verso di chiusa, per dare un'idea concreta del contenuto e della forma di questo singolare componimento [3]).

3. Cum enim oculi mei vestros quondam ocellos conspexerint et vestram faciem ad solis similitudinem rutilantem, confestim captus est

---

[1]) MONACI, op. cit., p. 50.

[2]) Questo verso è forse posteriore alla lettera di Pier della Vigna. È di Simon Doria (cfr. BERTONI, *I trovatori minori di Genova*, Dresden, 1903, p. 14; e anche: *I Trovatori d'Italia,* Modena, 1915, pp. 385 e 570).

[3]) Seguo il testo dato da HUILLARD-BRÉHOLLES, *Vie et correspondance* cit. p. 417.

animus intuentis et eximiae dilectionis vinculo catenatus. *Usibus et verbis illaqueatur amans.*

4. O dies laetissima, dies celebris et jocunda, cum auribus nostris angelicae vocis sonus intonuit, cum mirae claritatis oculus recto lumine nos respexit! *Res optata satis gratior esse solet.*

6. Decorant vos supercilia modico discrimine rationabiliter arguta, nec minus ornat frons ardua, tanti candoris et ruboris admixtione conspersa. *Nix candore placet et rosa rubra micat.*

13. Vera utinam essent sompnia de vobis singulis noctibus iterata, cum ymago vestra nobiscum maneat in lectulo et pectori nostro multipliciter osculando. *Cernitur in sompnis quod mens vigilando reliquit.*

Che in questa lettera amatoria siano penetrati alcuni concetti proprî sopra tutto della lirica provenzale, possiamo ammettere senza difficoltà, se la compariamo ad alcuni passi del *domnejaire* di Arnaut de Maroill:

En sospiran vau endormitz;
Adoncs s'en vai mos esperitz
Tot dreitamen, domna, vas vos
. . . .
E pois trebalh al resperir,
Obre mos olhs soptozamen,
Gart sai e lai tot belamen.
Trobar vos cuit, domna, latz mei,
Mas jes nous trop ni no vos vei.

e anche a una lettera poetica di Falchetto di Romans, nella quale si legge:

Que la nueit, quan soi endurmitz,
S' en vai a vos mos esperitz:
Domna, ar ai eu tan de ben
Qe quan resvelh e m' en soven,
Per pauc nom volh los olhs crebar[1]).

Tuttavia, il modo come il componimento di Pietro è composto (quasi una serie di strofe seguite da un

[1]) Questi passi provenzali sono stati ricordati e citati, a proposito della nostra lettera amatoria, dal TORRACA, *Per la storia letteraria del sec. XIII,* estr. dalla *Rassegna crit. d. letter. ital.*, X (1905), p. 14.

verso latino) fa pensare a certi « salutz » francesi, di cui ogni stanza si chiudeva con un « refrain ».

Ognun sa che il « saluto » in Provenza e in Francia è una specie di epistola poetica d'amore, senza uno schema ben determinato, talora accompagnata dalla risposta di madonna[1]). L'origine pare esserne occitanica[2]); ma in Francia esso si presenta non di rado munito di « refrain », come accade per certe liriche di poeti di corte, i quali si sono piaciuti di attingere il ritornello alla poesia popolare, affinandone alquanto il contenuto e la forma. L'aggiunta di questo « refrain » o « motet » o ritornello ad ogni strofa del « salut » è una caratteristica della lirica francese e non ve n'ha esempio, a quanto si sa, in Provenza. Basteranno alcuni pochi casi, tra i molti che si potrebbero citare. Alla fine della prima strofa di *Celui qu'Amors conduit et maine*, si legge il seguente grazioso ritornello:

« Diex tant ne me hée mie!
« A la bouchete m'amie!
« Harou! j'ai dit grant folie
. . . .
« A la bouchete m'amie
« Ja vilains n'i touche ».

E così di seguito, alla chiusa d'ogni stanza, si ha un « refrain » sempre diverso e sempre pieno di soavità e di freschezza. In un altro « salut », che incomincia *Amors qui m'a en sa justise*[3]), abbiamo lo stesso pro-

---

[1]) P. MEYER, *Le salut d'amour dans les littératures provençale et française*, in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, XXVIII (1867), p. 124 sgg.

[2]) MEYER, op. cit., p. 127.

[3]) O. SCHULTZ-GORA, *Ein ungedruckter « Salu d'amours » nebst Antwort*, in *Zeitschr. f. roman. Phil.*, XXIV (1900), 358. Ne riproduco,

cedimento e i seguenti « refrains » : *J' ai, j' ai amoretes au cuer — qui me tienent gay; La plus savourousete du mont — oi mon cuer doné; Ma douce damoisele — en chantant vous requier merci*, ecc. ecc.

Questi « refrains », pari a quelli che si leggono in molte altre liriche francesi, sopra tutto nelle pastorelle, sono avanzi della poesia del popolo, che accompagnava la musica e la danza nelle feste gioconde del maggio [1]). Anche sotto la vernice letteraria, di che i poeti li hanno ricoperti, essi appaiono freschi e quasi rugiadosi, come i prati e i boschi dove risonarono dapprima, e possono servire a darci una pallida idea di ciò che dovette essere la lirica popolare in Francia [2]).

Ora, Pier della Vigna potè avere presente quest' usanza poetica sul punto di comporre la sua lettera d'amore, che viene ad essere una specie di « salut » in lingua latina. Il cancelliere di Federico II, consumato negli studi letterarî [3]), capace di lanciare a volo una bella e armoniosa strofa italiana e di modellare in pari tempo un elegante periodo latino sulla scorta degli scrittori classici, si impadronì del « saluto » francese e provenzale e con i motivi dell' una e dell' altra lirica d' oltre le Alpi ne compose uno graziosissimo in prosa latina e lo inviò

---

per intero, la prima strofa: « Amors qui m'a en sa justice — Et mes « cuers qui s' entente a mise — A la plus bele de cest mont — Me prie « et enseigne et semont — D' estre jolis et envoisie, — Et por ce ai je « comencie — Ceste chancon que je dirai. — *J' ai, j' ai amoretes au cuer* « — *qui me tienent gay* ».

[1]) A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge* [2], cit., p. 102 sgg. E cfr. questo volume, p. 44.

[2]) G. PARIS, *Journ. des Savants*, nov. 1891, marzo e luglio 1892; BÉDIER, *Rev. d. deux mondes*, CXXV (1896), p. 146 sgg.

[3]) F. NOVATI, *Pier della Vigna*, in *Freschi e minii del Dugento*, cit., p. 67 sgg.

alla sua donna per rivelarle l'intimo suo affetto: *vix celare potest intima cordis amor.* Per le imagini e per i concetti, attinse piuttosto alla poesia occitanica; per la forma, si attenne ai modelli di Francia e aggiunse anch'egli ad ogni « couplet » un ritornello. Se non che, in un componimento dotto come il suo, il « refrain » male poteva essere d'origine e di carattere popolare, e allora il severo cancelliere e poeta mise mano alla poesia latina, ch'egli conosceva bene, e ne trasse alcuni versi fioriti, che intercalò come ritornelli, nel suo saluto.

Abbiamo affermato che Pier della Vigna imitò i « salutz » francesi, quanto alla struttura; ma non è detto ch'egli non abbia anche potuto aver sotto gli occhi uno o più « saluti » poetici italiani perdutisi nel grande naufragio della nostra lirica antica. È un fatto che le liriche dei primi rimatori nostri meridionali si riattaccano piuttosto, quanto al contenuto, alla lirica occitanica, mentre la struttura e qualche altro carattere non soltanto formale tradiscono un più antico influsso francese. Di questo influsso francese abbiamo già discorso, parlando delle origini della lirica italiana, nelle pagine precedenti. Diremo ora che la ragione dell'influsso occitanico appare evidente, chi consideri che i primi poeti italiani furono alla corte di Federico II, nella quale era impetuosamente penetrata la poesia provenzale coi trovatori scesi nella penisola [1]). In quel focolare di coltura, che fu la « magna curia », si educarono il Notaro e Giacomino Pugliese o Giacomo da Morra [2]), il personaggio che indusse, insieme a Cor-

[1]) Per l'influsso provenzale in corte, si v. TORRACA, *Studi sulla lirica italiana del Duecento*, cit., p. 235 sgg. e si cfr. SCHULTZ-GORA, *Ein Sirventes v. Guilhelm Figueira*, Halle a. S., 1902, p. 33.

[2]) Questa identificazione è dovuta al TORRACA, *Studi* cit., p. 120.

rado da Sterleto, il provenzale Uc Faidit a scrivere il suo Donato [1]). Nella « magna curia » furono altresì gli altri poeti meridionali, i quali adattarono le prime forme francesi della canzone e del discordo ai nuovi concetti provenzali e imitarono volentieri i poeti occitanici, che fecero poi conoscere nel Sud e nella Sicilia. Con la canzone e con il discordo alla francese, potè essere venuto in Italia, portato dagli ultimi Normanni e dai poeti della Francia, che furono, come Jendeus de Brie, in Sicilia, quel leggiadro componimento lirico che è il « salut » col suo fresco ritornello. Non è impossibile dunque che la lettera amatoria di Pier della Vigna rispecchi, in certo modo, un « saluto » italiano e stia anch' essa ad attestare l' esistenza di una nostra lirica perduta, anteriore a quella, che ci è fatta conoscere dai nostri illustri canzonieri.

Il problema, a cui ci ha condotti l' esame del prezioso squarcio di prosa d' amore lasciatoci da Pier della Vigna, è di somma importanza per una valutazione equa e spassionata della prima lirica italiana. Data questa importanza, ci sia qui concesso di ritornare brevemente sopra l' ardua questione, della quale abbiamo già toccato in alcune delle pagine che precedono. Le canzoni di Giacomo da Lentino, di Giacomino Pugliese, di Rinaldo d' Aquino e di altri antichi rimatori, costruite alla francese e piene, per contro, di motivi trobadorici, non possono stare alla soglia della nostra letteratura e pre-

---

[1]) C. FRATI, *Appunti dai Regesti di Innocenzo IV*, in *Propugnatore*, N. S., II, p. 165. Cfr. TORRACA, *Studi* cit., p. 122.

tendere nella loro raffinatezza di essere le prime liriche auliche o cortesi composte tra noi. Abbiamo già avuta occasione di osservare (p. 57) che esse debbono essere state precedute da altri componimenti, in cui la struttura era, per così dire, fusa con il contenuto. Sarà stata una lirica forse più spontanea e gagliarda di quella arrivata sino a noi, e non è improbabile che da essa derivino alcune splendide movenze, che troviamo qua e là, fra l'imitazione provenzale, (v. p. 53), dei nostri più antichi verseggiatori, sopra tutto nel migliore di essi, Giacomino Pugliese. Questi è veramente un poeta pieno d'imagini magnifiche, sia che descriva un convegno d'amore:

> Membrando ch'èi te, bella, a lo mio brazo,
> Quando sciendesti a me in diporto
> Per la finestra de lo palazo...
> (*Ispendiente*)

o ci narri, con una fiamma di passione nel verso, i colloqui e gli intrattenimenti gioiosi con la sua donna [1]).

Questa è lirica vigorosa, dietro la quale sta la realtà, e non può derivare dall' imitazione provenzale. Per questa ragione non abbiamo troppo esitato a congetturare che in essa si abbia ancora un'eco della prima poesia perduta [2]), non priva di motivi originali, modellata in qualche modo sulla lirica francese, e fiorita, a quanto si può congetturare, nel corso del sec. XII, quando del regno normanno la civiltà era quasi francese e leggende francesi si diffondevano tra il popolo e poemi

---

[1]) *Il libro de varie romanze volgare* (*cod. Vatic. 3793*), cit., Soc. filol. romana, 1902, fasc. II, p. 60.

[2]) Vedi questo vol. a p. 59.

francesi venivano letti, recitati e fors' anche composti in Sicilia [1]).

I Normanni avevano creato nel regno una società e una civiltà non molto dissimile da quella aristocratica di Francia, sicchè la poesia francese, portata tra noi, dovè radicarsi e quasi farsi indigena nel nostro suolo meridionale. Essa era venuta portando sui suoi vanni alcuni vezzosi motivi popolari della lirica dei campi, quando giovani e fanciulle e donne maritate scendevano a maggio tra i fiori a tessere danze e carole con la rima sulle labbra e con l' amore nel cuore. Anche in Italia era diffusa questa gentile usanza latina, anzi ariana, di celebrare con feste il ritorno della primavera e ne resta una fioca eco oggidì nei calendimaggi delle nostre montagne. Cosicchè i poeti italiani, imitando i francesi, poterono servirsi anch' essi di qualche motivo poetico popolare ad ornare i loro versi. Nei componimenti a noi pervenuti, restano ancora alcune tracce dell' antica usanza. In alcuni versi giocondi (*Ormai quando flore*) si ha una dilettosa promessa di gaudi d' amore, all' ombra di un bosco, fatta da una dama a un giovine che nella danza le si inchina dinanzi (*l' amor ke m' inkina*). In questi altri:

Rica speranza bella,
Di poi c'a lo verdero
Ti vidi jm primero
Così fui conquiso
(*De la primavera*, Vat. 3793, n. 53).

---

[1]) La *Bataille Loquifer* fu certamente recitata in Sicilia. Cfr. questo vol., p. 50. — Nel *Guillaume de Palerne,* composto al principio del regno di Federico II si parla di S. Maria della Scala presso Palermo, detta *Sainte Marie de la Sale,* (v. 4636) e di Cefalù (v. 4638). Cfr. ZINGARELLI, *Il « Guillaume de Palerne » e i suoi dati di luogo e di tempo,* in *Miscellanea di archeologia dedicata al prof. A. Salinas*, Palermo, 1906, p. 256.

si allude a una festa di maggio, com'è mostrato poco dopo dai seguenti versi:

> Chiara stella,
> Bionda testa,
> A l'alta *festa*
> Siavi rimembranza
> Lo diporto,
> Laond'io porto
> Gioia ed alegranza.

In un'altra strofe di Giacomino Pugliese abbiamo una vaga allusione alla danza, senza che si determini di quale ballo si tratti; mentre nel discordo di Re Giovanni gli ultimi tre versi paiono veramente essere stati trasportati, a mo' di ritornello, dalla poesia popolare campestre in quella cortigiana.

Sono le ultime risonanze d'una lirica italiana, che dovè fiorire prima di quella del Notaro e che diede a quest'ultima la struttura della canzone e del « caribo » [1]), oltre a qualche leggera imagine, presto scomparsa di fronte all'invadente poesia provenzale. Chissà che un'eco di codesta perduta lirica infrancesata non si faccia debolmente sentire, a distanza di tanto tempo, sotto il latino elaborato della lettera amatoria o meglio del « saluto » di Pier della Vigna?

Se queste linee non sono state scritte indarno, la risposta dovrebbe essere affermativa e la prosa del celebre e sventurato cancelliere, spirito incarcerato laggiù nella selva dei suicidi, dovrebbe essere considerata, anch'essa, come una delle non poche e preziose spie

---

[1]) Così chiamo il « discordo » primitivo, perchè così trovasi designato da Giacomino Pugliese: « isto *caribo* — ben distribo ». Cod. Vat. 3793, n. 57. Cfr. questo vol., p. 49.

di un influsso francese sull' antica lirica meridionale d' I-talia [1]).

---

[1]) Rimando anche, per quanto concerne gli elementi francesi nella lirica dell' Italia del Sud, alle pp. 23-36 del mio *Duecento*. Aggiungerò che lo studioso di cotesti elementi francesi nella prima nostra poesia meridionale deve anche tener l' occhio rivolto agli influssi paralleli che si manifestano nelle opere d' arte, poichè anche l' arte sentì l' efficacia di quella dei Normanni. Si cfr. ENLART, *Origines françaises de l' architecture gothique en Italie*, Paris, 1894, p. 218. Non è qui il luogo di parlare di codesta efficacia, ma ha anch' essa una sua non trascurabile eloquenza.

Echi di poesia popolare nell'antica lirica italiana

Chi non ha visto, in mezzo a prati o a giardini, frotte di fanciulli e fanciulle disporsi in circolo e incominciare una « ronda » accompagnata dal canto? In tutt'altre faccende affaccendato, il viandante passa oltre frettoloso, ma un motivo lo segue nell'aria, trillando dalle gole canore dei maschietti, a cui fanno eco le sottili voci delle giovanette:

È arrivato l'Ambasciatore,
oilì, oilì, oilà!

È arrivato l'Ambasciatore! E gli allegri ragazzi non imaginerebbero mai che, in tempi lontani, questo fantastico « ambasciatore » arrivava davvero, ed arrivava, com'essi cantano, per *prendere la più bella*. Poichè non v'ha dubbio che le canzonette di ronda che oggigiorno allietano unicamente le brigate dei bimbi, rallegrarono nel medio evo gli adulti ed ebbero, come sempre accade, un indissolubile rapporto con la realtà. Dalla realtá scaturisce sempre la poesia, anche quando quest'ultima finisce con elevarsi e perdersi nelle ideali regioni dell'astrazione e del sogno. Ed è naturale che, così come dalle feste di primavera sono sorti alcuni motivi freschi

e squillanti, passati presto nella lirica cavalleresca dei poeti cortesi, da altre feste sian nati, alla lor volta, altri motivi, non meno leggiadri, divenuti anch'essi patrimonio comune della nostra musa plebea e aristocratica.

Tra le feste più chiassose del medio evo, prendevan posto quelle dei « matrimoni » alle quali si collegano direttamente o indirettamente, tutte le canzoni, popolari o auliche, concernenti il misterioso « ambasciatore ». Restano ancora in alcuni paesi certe usanze [1]), che stanno a mostrarci quale parte spettasse all'ambasciatore nella festa del matrimonio. Era, in certi luoghi, un'amico dello sposo, il quale nel dì delle nozze si recava nella casa della promessa a cercarla. Vestito bizzarramente, si presentava al padre della fanciulla e gli domandava la figlia o la più bella delle figlie. A questo punto, si svolgeva una graziosa scenetta. Il vecchio genitore faceva lo gnorri e schierava dinanzi al visitatore alcune amiche della novella sposa (mentre questa si nascondeva) e gli chiedeva quale delle fanciulle egli preferisse. Ma l'ambasciatore voleva la più bella; la voleva, aggiungeva, per forza, ed affermava che il più bel fiore non era, per avventura, nel mazzo che gli era stato offerto. Allora si dava a cercare per la casa, fino a che avesse scovato la facile preda [2]). Queste e altrettali gustose com-

---

[1]) V'ha chi sostiene trattarsi di costumi celtici (cfr. per es., G. FERRARO, *Canti pop. reggiani*, in *Atti e Mem. della Dep. di St. Patria per le prov. moden. e parm.*, S. V., vol. II, p. 89). E per vero, le vestigia di queste costumanze sono state sinora rintracciate sopra tutto su territorio occupato già dai Celti. Avremmo qui un esempio di quelle fusioni celto-romanze, su cui ha dissertato C. Nigra nella sua celebre opera *Canti pop. del Piemonte*, Torino, 1888. Ma i riti nuziali, convien ricordarsene, furon diffusi sotto forme assai rassomiglianti, presso popoli diversi.

[2]) Questa commediola è stata raccontata da me sulla scorta di

mediole furono commentate in istrofette, che non morirono del tutto, dopo la scomparsa di codeste leggiadrissime costumanze, e continuarono, modificate, rimaneggiate e rinnovellate, ad essere ripetute durante altre feste, le quali nulla avevano da fare con il matrimonio, e finirono poscia sulla bocca dei fanciulli nei giardini, nei prati, nelle allee: — vuote parole, senza più soggetto, pallida eco di radunanze gioconde e rumorose, voci fioche di un passato che a noi moderni desta una nostalgica tenerezza e una dolce invidia. Così nel Piemonte cantano ancor oggi i fanciulli:

Sur ambassiatur, coza völe vui? — Voi tota Lüiza.
— Coza völe fäne? — Voi maridèla.
— A chi völe dè-la? — Al fiöl d'l'imperatur....

Quando il genitore era morto, spettava, pare, alla madre di compiere la cerimonia preliminare o forse alla sorella. E una canzoncina, da me raccolta nell'Emilia, ci fa vedere la madre o la sorella, alle prese con un « ambasciatore », il quale si trova per l'appunto dinanzi alla schiera delle amiche della promessa:

— Oh quante belle figlie,
Madonna Dorè,
Oh quante belle figlie!
— Se son belle me le tengo!
Se son belle me le tengo!
— Il re ne comanda una.
— Cosa ne volete fare?
— La voglio maritare.

usanze moderne. Si veda ciò che suolsi fare nello Haut-Forez (a Marlhes) in *Romania*, IX, 547, secondo una breve e succosa narrazione di V. Smith. Usanze analoghe, ma non identiche, si hanno in certi paesi dell'Ap. emiliano, per es., a Riolunato, dove lo sposo finge, con amici, di rapire la fidanzata contésagli dai parenti. Vedasi: A. Gallois, *Un mariage à Riolunato*, in *Scoltenna*, IV, p. 88.

— Entrate nel castello.
— Le porte son serrate.
— Adesso le faremo aprire.
— Nel castello sono entrato.
— Scegliete la più bella.
— La più bella l'ho già scelta.
— Ma chi avete scelta?
— Ho scelta la Lauretta,
Madonna Dorè!

Anche questo « castello » chiuso ha la sua storia. Talvolta l'ambasciatore si fermava sulla porta e il padre o la madre fingevano di contendergli l'entrata. L'ambasciatore minacciava, sempre per ischerzo, di sfondare le porte e atterrare la casa. E allora bisognava cedere e lasciar libero il passo al gentil rapitore. In un canto piemontese moderno, abbiamo rappresentata, se non mi inganno, questa curiosa scena:

— Me castel l'è bel! *Lan tan, tiro liro lera.*
— El me l'è ancor pi bel! *Lan tan tiro liro la.*
— Nui lo guasteruma. — Nui lo difendruma.
— Nui lo pieruma. — Nui lo guarneruma.
— Nui lo bruzeruma. — Nui lo stisseruma.
— Coza vas-tu cereand inturn al mio castello?
— Vado cercand, vado cercand madama Pülizera.
— La truverai pa, la truverai pa, l'è morta suta tera.
— La truverò ben, la truverò ben, l'è custa la pi bela.

Si sa già che nel sec. XIV (e certo anche prima) si avevano canzoni di « maritaggio » intonate nelle feste di ballo. La danza era figurata e rappresentava, in fondo, una specie di scena di matrimonio. Nella canzonetta *L'acqua corre alla borrana,* tramandataci in una redazione del sec. XVI, ma certo più antica, il capo lasciava il suo posto, andava verso la dama che era alla sua destra, la prendeva per mano e la conduceva alla sua sinistra cantando:

Et datemi questa figlia.

D'altronde, a noi sono pervenuti per fortuna altri antichi canti di maritaggio (sopra tutto del trecento), nei quali non sono adombrate le gustose scenette surriferite, ma altre non meno gaie vi si rispecchiano, un po' scolorite, come dietro un leggero velo. Si tratta, questa volta, di poesiole cantate, in onore degli sposi o dei convitati, non già al principio della cerimonia, ma durante la festa medesima, o anche dopo il banchetto d'uso. Tale altra volta si tratta di canti un po' sguaiati, in cui è messa in scena una giovane sposa, con allusioni salaci agli amplessi maritali. Mi basterà riferire i seguenti versi, che arieggiano certamente le canzoni popolari e sono del secolo XIV:

E se avesse a zo pensado,
No 'de averia tolto marido.

Ovvero:

Quando a noze e a festa vay,
No li star malinconoxa.

Oltre a questi, altri versi del genere si collegano, in modo più o meno evidente, ai canti di « maritaggio » [1]), e serbano alcune preziose vestigia dell'antica lirica popolare [2]).

Parecchie poesie o ballate del duecento ci conducono poi sino alla soglia del matrimonio e ci mostrano una fanciulla desiderosa di marito, la quale si lamenta con la madre. È, questo, un motivo popolare, che, benchè si allontani alquanto da quelli sopra discorsi, riceve da essi una bella e simpatica luce. Il lettore ri-

---

[1]) Mi sia concesso di rimandare, per tutto ciò, al mio *Duecento* cit., pp. 116-118.

[2]) MONACI, *Crest. ital.*, II, pp. 286, 291.

corda certamente l'illustre contrasto, in cui una fanciulla dice:

> Mamma, lo temp' è venuto
> Ch'eo me voria maritare.

In un altro si legge:

> Madre, che pensi tu fare
> Che marito non mi dài?

Altri versi del genere di questi si potrebbero facilmente citare dalle poesie contenute nei Memoriali bolognesi o nel codice Vaticano 3793. Ma sarebbero citazioni inutili, perchè questi brevi e interessanti componimenti stanno dinanzi alla mente di chiunque sia pur intinto di antica letteratura italiana. Meglio giova ricordare, anzi ripetere, che questo motivo della figlia sospirosa delle nozze vive ancora in un'infinità di canti del popolo. Già nel sec. XVI, si cantava:

> La bella Franceschina
> La piange la sospira,
> che la vole(va) marì....[1])

e nella raccolta del Nigra, a ragion d'esempio, abbiamo:

> — Mama mia, voria, voria....
> — Cosa vös-tu, la mia fia....
> — Cula coza ch'a j'e'nt l'ort.

Finalmente la madre dice:

> — Ant'ël ort, j'è 'l giardinè;
> Se t'lo völe, va-t-lo a spuzè[2]).

Insomma, accanto alle feste del maggio, considerate quale fonte di poesia popolare ingentilita dai poeti cor-

---

[1]) BARTSCH, in *Zeitschr. f. roman. Philol.*, VI, 414 (ms. del secolo XVI, di mano tedesca).
[2]) NIGRA, op. cit., p. 429.

tesi, dovremo collocare le feste del matrimonio, che hanno lasciato più d'una traccia nella lirica cavalleresca e sono il pernio ideale, intorno a cui s'aggirarono e s'aggirano anche oggi non pochi prodotti della musa di popolo o plebea.

Ma in questa mia rapida corsa verso le origini della letteratura italiana, io ho dimenticato un personaggio che non merita l'oblio, perchè... perchè è rappresentato talora come un « re! ». Lo sposo è infatti qualche volta raffigurato come un « re » [1]), e una « regina » è la promessa. I vestiti di gala, l'abbondanza dei regali, la ricchezza del convito, la ghirlanda di fiori sul capo della sposa e cento altre cose davano alla cerimonia e agli eroi di essa un aspetto regale. Del resto, nel medio evo del titolo di « re » si abusò, come è noto, per molti generi di feste. E come il « re » era il marito, così nelle ballate e nei canti di danza, poteva essere un giovane, a scelta, e la regina, una fanciulla. Qualche volta il titolo di « re » fu dato allo sposo, se pur questi fosse raffigurato come un uomo vecchio e geloso, un cerbero, infine, che invano stesse alla guardia della fedeltà della moglie. E talora i « re » della primavera, i « re » e le « regine » del maggio si identificarono a dirittura nelle canzoni a ballo con uno « sposo » e una « sposa ». Siamo dinanzi a un curioso e interessante accoppiamento di due temi fondamentali della poesia popolare. Questo nuovo atteggiamento dei nostri motivi in un tratto d'arguzia e d'ironia è incomparabilmente rappresentato nella celebre ballata pro-

---

[1]) Ho avuto ultimamente l'occasione di studiare una ronda fanciullesca, di origine francese e assai diffusa nella Svizzera occidentale (*Revue de Fribourg*, XLIII, 1912, p. 161). In essa è parola di certi « chevaliers du roi », che non sono altro che gli amici dello sposo.

venzale-francese, che è una delle più antiche e leggiadre arrivate sino a noi [1]):

A l'entrade del tens clar — eya
Pir ioie recomençar — eya
E pir ialous irritar — eya
Vol la regine mostrar — eya
K'ele est si amourouse.
. . . .
. . . .
. . . .
Lo reis i vent d'autre part — eya
Pir la dance destorbar — eya
. . . .

Così, il « re », che è qui lo sposo, e che aveva in origine il principal posto nel ballo, diventò talvolta una figura alquanto comica e fu beffeggiato, schernito, umiliato e infine cacciato fuori dal ballo, come ne eran cacciati fuori coloro, che non amavano di « fino amore »:

Tosto vada fuore
Chi non ama di fino amore
A piacere.
(Re Giovanni, *Donna audite*).

Un altro esempio di siffatta derisione di usi antichi per ragione di spasso e d'ironia o anche in seguito al mutare dei gusti e delle costumanze, abbiamo forse nel motivo arguto, caro alla poesia popolare, della paglia o del filo di paglia, simbolo di castità, nel letto di una giovine coppia. Nell'antica poesia cavalleresca, era la spada fra i due amanti la « gardienne de chasteté » sì

[1]) Appel, *Prov. Crest.*⁴, p. 86. Vedasi su questo componimento un suggestivo articolo del Bédier, *Les plus anciennes danses françaises,* in *Revue des deux mondes,* 1906, p. 406. Di « re » e di « regine » di danze primaverili tocca anche il Rajna, in *Romania*, XXXI, p. 75.

che al Re Marco bastò di vedere un brando fra Isotta e Tristano, addormentati nel folto di una foresta, per rassicurarsi, povero lui, sulla natura dell'amore dei due infelici eroi. A noi non importa indagare se quest'usanza sia stata originariamente celtica e se dalle abitudini dei popoli celtici sia passata alla Gallia romana o anche altrove. E neppure a noi preme stabilire se codesta comunanza si sia continuata, come in antico, nel seno dei popoli romanzi, ovvero sia divenuta unicamente un motivo poetico e nulla più. Certo è che essa fu cantata dalla nuova poesia neolatina e ciò a noi basta. Fu cantata e, finalmente, messa in ridicolo in poesiole del genere di questa, che trovo riferita da G. Ferraro:

Pellegrèin che vin da Romma
Scarp' bianchi g-fa màl i pè.
Va a ca dal sgnor osto
[A] magnär e ripusär.
— Mè n' g-ho nè lett nè paja
E gnan post da durmir.
E n' g-ho ch'na cambra sola,
Là g-dormi la mè mujer. —
— G-mittrèma 'na *pajetta*
Da mezz a mè e a lè. —
A mezza notta in punt
Pellgréln es gratta i pè;
A la mattèin 'a bunora
La *paja* in fond ai pe.
— Dgi so, mo', galantom
Css'iv fatt a mè mujer? —
— N' g-ho fatt ch'na carinella,
Gh-è piasuda mo' anch a lè.

(*Canti pop. regg.*, p. 58).

In questo curioso componimento, che ho riprodotto per intero perchè a me pare molto prezioso e sommamente degno di studio, troviamo accostato e anzi fuso col motivo della « paglietta » un altro motivo fondamen-

tale della lirica popolare: quello del « pellegrino ». Chieggo il permesso di fermarmi un poco a considerare questo motivo [1]), perchè lo si rinviene, com'è noto, nel così detto « Lamento della sposa padovana », rimirata appunto, come si sa, da un molto misterioso pellegrino:

E questa vol lo pellegrino
Aver da sera e da maitino.

(MONACI, *Crest.*, II, 386);

il quale si direbbe insidi la fedeltà della povera abbandonata.

Il contenuto di questo prezioso frammento trovato nell'Archivio Papafava [2]), ha dato non poco da fare ai filologi: dei quali alcuni voglion vedere nel componimento un saggio letterario che si riattacca, per sottili radici, alla poesia popolare [3]); mentre altri volgon gli occhi agli influssi francesi e sopra tutto a quegli influssi allegorici, che in Italia esercitò il *Roman de la Rose* [4]). A più riprese ho avuto occasione di manifestare il convincimento che il nostro frammentario poemetto sia mo-

---

[1]) In quasi ogni città o paese si hanno alberghi del « Pellegrino » o dei « Pellegrini » e sono spesso i più antichi, insieme con quelli della « Stella » e dei « Re ». I « Re » sono, in fondo, i Re Magi e la « Stella » è la stella d'oriente, che guidò i loro passi. Gli alberghi della « Testa nera » ricordano il Re, che portò la mirra. A poco a poco, la tradizione si perdette e allora gli alberghi assunsero altre denominazioni, alla cui base stanno le antiche insegne. Così: « Stella d'Italia », a ragion d'esempio, e via discorrendo.

[2]) LAZZARINI, *Il Lamento della Sposa Padovana nuovamente edito di su la pergamena originale*, Bologna, 1889.

[3]) TORRACA, *Per la storia lett. del sec. XIII.* Napoli, 1905, p. 36. Buone osservazioni sul contrasto fa il RENIER, *Giorn, stor. d. lett. ital.*, IV, 423.

[4]) NOVATI, *Attraverso il Medio Evo*, Bari, 1905, p. 213 sgg.

dellato, in parte maggiore o minore, sopra uno o più componimenti popolari perduti, dedicati a cantare la partenza d' uno sposo per la guerra (certo in Oriente) e la fedeltà della compagna. Accenni a questo o quel testo popolare, in cui è parola della donna che attende il marito e guarda in mare se una vela si avvicini, sono stati già trovati dagli eruditi; ma nessuno ha avvicinato al *Lamento* un canto popolare, d'altronde conosciuto, che ancor oggi risuona nelle campagne venete e che può assai bene servire, parmi, a dare un'idea del motivo fondamentale, su cui fu intessuto il poemetto giunto frammentario col lamento della sposa, che non v'ha nessuna ragione di chiamare « padovana ». Questo canto fu raccolto per me sulla Livenza. Si tratta insomma, del così detto *Falso Pellegrino* ben noto ai cultori della lirica popolare (ed. dal Ferraro, dal Giannini, dall'Ive, ecc.) e suona [1]):

O Bernardo o bel Bernardo
De le nove consolazion!
Lu si calza, lu si veste,
Lu si lava le bianche man.
Lu va in stala de so cavali
E li guarda tuti tre.
Sceglie fora il caval bianco,
Il più bravo da cavalcar,
E gli mete su la sela
E la brena sopra il dorà.
Vien abasso la so signora:
— Marito mio, dove si va?

[1]) Il componimento viene cantato, così italianizzato, per es., a San Stino. Non lo chiamerei, come comunemente si usa, una canzone epico-lirica, ma lo direi piuttosto una « romanza ». Il canto è assai importante per la sua antichità. Era già ben noto nella prima metà del sec. XVI. Vedi: BARBI, in *Studi lett. e ling.* dedicati a Pio Rajna, Firenze, 1911, p. 1908.

— Mi tocca andare a la guera
A la testa dei miei soldà.
Se da qua sete ani non vengo,
Neanche sui otto non starme spetar.
— Voglio far farmi un abito nero
E sempre quelo io voglio portar.
Voglio far farmi una camera scura
E sempre là dentro io voglio restar.
Co' xe in capo ai sete ani
La signora si buta al balcon,
Co' xe in capo ai sete ani,
A la finestra vicina al mar.
E la vede una barcheta
Con dentro dei bei soldà.
Vien abasso un pelegrino
Domandando la carità:
— Fai la carità, signora,
A sto povero pelegrin.
— Che carità voleu che vi facia
Se non go nè pane nè vino?
— La man bianca io voglio veder,
Voglio vedere la man bianca
E l'anelo che ti ho sposà.
— Benedeto il mio marito,
Che Dio me lo ga mandà!
— Benedeta la mia signora,
Che set'ani la mi ha spetà!

Oltre al motivo della partenza per la guerra [1]), oltre al balcone e al mare [2]), abbiamo qui il « pellegrino », che tanto filo da torcere dà, non a torto, agli studiosi [3]). Che il pellegrino del « Lamento » altro non sia che il marito, ritornato in incognito e spasimante in celato per

---

[1]) Framm. pap., v. 8: « Fin k'el starà de là da mare? ». V. 38, « en Pagania ».

[2]) Framm., vv. 32-36: « no ài que far ço de la scala — nè a balcon « nè a fenestra, — ké tropo m'è luitan la festa — ke plu desiro a ce- « lebrare. — Eo guardo en ça de verso el mare, ecc. ».

[3]) Framm., v. 75 sgg.

la sua compagna, è forse da escludersi, a mio avviso da chi legga e mediti i vv. 81-84 del testo [1]). Ma in tutti i modi, tra il nostro componimento popolare e il frammento dugentistico v'è analogia nel motivo fondamentale: e questa analogia merita, non v'ha dubbio, d'essere segnalata. Agli eruditi è noto che in altre poesie di popolo è menzione di una sposa che attende per lunghi anni il marito lontano. A quelle già conosciute, si può aggiungere la seguente, che è, in fondo, una redazione emiliana della così detta « Sposa porcara » (cfr. Nigra, op. cit., p. 318). Essa suona:

> A g-ho d'andar a la guera.
> Com'ho-ja mai da fär?
> G-ho una spusletta zovna
> E qui la tegn lassär.
> La bela sta sett ani,
> Nè rider nè parlär....

Se il « frammento » ha le sue radici estreme nella poesia popolare, non v'ha dubbio, per contro, ch'esso, a malgrado della sua forma dialettale, sia da considerarsi come l'opera d'un poeta, che volle (e non vi riuscì) fare dell'arte. Vi hanno espressioni che ricordano alcune locuzioni proprie della poesia aulica o cortese, che dir si voglia [2]); ma al di sotto di esse, si sente ognora il sapore della musa plebea. Direi quasi che questo « Lamento » par ricamato malamente sopra il canovaccio d'una canzone popolare (una romanza, o altro) di cui

[1]) Questi versi (mai el à sì ferma sperança, — ke 'l cre conplir la soa entendança — e far sì k'ela l'amarà — e fè lial li porterà) possono far pensare che si tratti di un amante, che insidi la sposa. Si vedano, tuttavia, i vv. 57-58: « k'ela tendè tanto al mario » che il suo desiderio fu compito.

[2]) Per es., ai versi 24, 95, 87, ecc

sia stata rispettata persino la forma strofica. Se anche non vogliamo giungere sino ad ammetter ciò, saremo indubbiamente d'accordo nel riconoscere che il ritmo (due versi baciati che costituiscono quasi sempre un periodo) appartiene alla più antica lirica romanza e proviene, molto probabilmente, da una forma ancor più semplice (due versi con consonanza o anche assonanza), che fu forse la forma primitiva della poesia neolatina, forma che fu perfezionata, ingentilita e resa più complessa dai poeti, sia raddoppiando la breve coppia, sia triplicandola o anche quadruplicandola, mutando talora la disposizione delle assonanze o delle consonanze o delle rime. La poesia veramente originaria popolare doveva avere (e in ciò tutti consentono) una forma ritmica quanto mai semplice. Mi sorride l'ipotesi che essa sia ancor bene rappresentata dai nostri *stornelli*, le cui forme meno recenti sono del genere di questa che cito:

Fiore d'erbetta,
Dove passate voi, donna ben fatta,
Quella sen chiama terra benedetta.

Anzi, a parer mio, si può fare un passo più in là. Può essere che lo *stornello* non constasse, in origine, che di due soli versi, come a dire:

Dove passate voi, donna ben fatta,
Quella sen chiama terra benedetta.

ai quali si attaccò una specie di esclamazione o, meglio, invocazione (*Fior d'erbetta*), che non ha veramente nulla di comune col pensiero espresso nella brevissima strofa. Insomma, lo *stornello* primitivo (veramente popolare e proprio forse di tutti i popoli romanzi con varianti e naturalmente con diversa denominazione, o anche senza denominazione) ebbe a sonare a mio avviso, così:

Dove passate voi, donna ben fatta,
Quella si chiama terra benedetta
(Fiore d'erbetta!).

Ripetendolo, come accade, l'ultimo versetto veniva a figurare come il primo, onde fu estratto lo schema citato più sopra, che in sèguito subì altre modificazioni. Ma alla base dello *stornello* sta una coppia di versi, che dovevano essere in origine, più brevi, come a ragion d'esempio, in questo motivo scritto in un ms. del sec. XII da una mano dello stesso tempo: *Male de oculis famuli maris*, cioè:

Male de oculi
Fami lu mari[1]).

È un motivo certo popolare. Per convincersi di ciò, sarà utile fors'anche notare che anche la più antica poesia portoghese cantò il mare splendente e abbagliante sotto i raggi del sole, con accenti simili:

Maldito sea l mare
Que mi faz tanto male
(Canz. port. Vat., n. 488).

Ed è noto, oltre a ciò, che una canzonetta esistè in Italia nel secolo XIV (Boccaccio, *Dec.* V, 10) nella quale dicevasi: *L'onda del mare mi fa gran male.* Non è improbabile che i due antichissimi versi italiani siano venuti dal Sud (forse dalla Sicilia), come apparirebbe da alcuni tratti fonetici (*lu* e *mari*) e dalla menzione del mare, che nell'antica poesia siciliana fu cantato con espressioni pittoriche e piene di una singolare evidenza. Se ciò fosse, si avrebbe un argomento di più per credere che il maggior focolare della più antica lirica italiana sia stata la Sicilia nella quale i Normanni avevano

[1]) Vedasi MONACI, *Arch. paleografico ital.*, I, tav. 7.

portato, come ormai sappiamo, alcuni motivi di poesia francese che presto si fusero, per cosi esprimerci, con i motivi popolari indigeni. Che la Francia abbia esercitato sui paesi romanzi una gagliarda efficacia con la sua musa, dotata di tanta forza d'espansione, è cosa più che probabile e che, a mio avviso, dovrebbe presentarsi agli studiosi come quasi naturale. Ma con ciò non si vuole escludere che siano esistiti in Sicilia e altrove molti e diversi motivi di carattere popolare — motivi che fioriscono sempre nell'anima umana, leggiadramente ed eternamente.

I canti di « maritaggio », di cui qualche eco risuona nell'antica lirica del duecento e anche in quella borghese del trecento, e i lamenti della sposa lontana dal marito, dei quali è passato più di qualcosa nel frammento Papafava, riecheggiano anche oggi nelle nostre campagne, insieme alle poesie del maggio e della primavera. Vanno essi fra i motivi eterni, che emanano dall'anima e dal cuore, con un profumo perenne, e vivranno, rinnovellati sempre, come tutte le espressioni della gioia e del dolore della affaticata umanità.

Il “ conforto „ del Selvaggio

È comune opinione fra gli eruditi che l' « Uomo selvaggio » — il Selvaggio, che nelle storielle delle nonne e delle vecchie fantesche incute oggidì ai fanciulli uno sgomento senza pari — sia l' ultimo povero rappresentante d' un essere leggendario, le cui lontanissime origini si perdono nella notte dei miti silvestri. Pur di recente, v' è stato chi, con abbondante dottrina, ha risvegliato su da vecchie e nuove tradizioni la figura proteiforme di quest' essere misterioso [1]), che compare nelle leggende germaniche (*Wilde Mann*), nei culti romani (*Silvanus*) e in quelli di più popoli, sotto forme diverse e, si direbbe, indipendenti [2]), come una deità o uno spirito o una rappresentazione dei boschi, dei campi, della natura. Da popolo a popolo, il Selvaggio perde alcuni tratti speciali, per assumerne altri, e si mostra

---

[1]) F. NERI, in *Giornale stor.*, LIX, 47 sgg.

[2]) La questione è spinosa. Per la bibliografia del soggetto, rimando all' articolo citato del Neri. Qui mi limito ad osservare che è tutt' altro che illogica la supposizione che identiche (o analoghe) manifestazioni spirituali siano esistite od esistano presso popoli diversi. Vedasi, p. es., GOBLET D' ALVIELLA, *Les rites de la moisson*, in *Croyances, rites, institutions*, I, Paris, 1911, p. 293.

con una fisonomia diversa, al di sotto della quale si coglie un carattere comune, che gli viene dall'essere sempre, in ogni luogo, un simbolo e quasi un'imagine avvivata degli alberi, delle foglie, delle selve. Attraverso i tempi, lo vediamo migrare coi popoli insieme al loro sterminato bagaglio di tradizioni e leggende. Si direbbe che si sovrapponga coi Germani, in una forma assai diversa, al Silvano dei Romani e mentre appare in certi luoghi a centro del culto della natura, in altri intristisce e quasi svanisce riducendosi a uno spiritello birichino o a un orco o a un inocuo diavoletto [1]). Tutti questi atteggiamenti del Selvaggio sono stati studiati esaminati e discussi dagli eruditi, le cui opinioni disparate sull'origine, sul significato e sulle trasformazioni dello strano personaggio non è qui il caso di riassumere. A me preme richiamar l'attenzione del lettore sopra una faccia del problema, concernente il Selvaggio, che non mi pare sia stata fatta oggetto di sufficenti ricerche.

Si sa che nell'antica lirica provenzale e italiana l'*omo salvagio* compare come un essere che apporta gioia, coraggio e conforto. Il *conforto del Selvaggio* (prov. *lo conort del Salvatge*) è di tale natura da rallegrare quasi per suggestione, chè lieto è sempre il Selvaggio anche quando avrebbe ragione di dolersi. Cantava Guido Orlandi:

---

[1]) Che il « Selvaggio » si sia trasformato in uno di quegli spiritelli, benevoli o malevoli, che hanno quasi un aspetto famigliare e alimentano anche oggi nelle campagne la supertizione, non si può che congetturare dal nome (*servan* o *selvan*) che questi diavoletti hanno ancor oggi. Nelle favole delle campagne il selvaggio è divenuto una specie di orco, detto *om salvàdegh* o *salvadgh,* ecc. e anche *om di bosch.*

Poi ch'aggio udito dir dell'*om selvaggio*
Che ride e mena gioia del turbato....
. . . .
Sì come fosse bel tempo di maggio
Si truova d'allegrezza sormontato.

E Cecco Angioleri affermava di rallegrarsi « del *suo* tormento — come fa del rio tempo l'*om selvaggio* ». Un trovatore occitanico, Rambaut de Beljoc, diceva di sentirsi « confortato » come il Selvaggio, perchè cantava proprio quando avrebbe avuto motivo di dolersi. Ma piuttosto che riferire altre allusioni già note agli eruditi, mi sia concesso di fermarmi brevemente sopra un componimento provenzale sfuggito agli studiosi del Selvaggio e intitolato *Li sonz dervés del homen sauvage*. Il testo si legge nel solo ms. parigino fr. 844 (c. 190) e fu edito da K. Appel, *Prov. Inedita*, p. 329. Questi « suoni pazzi (cfr. ant. fr. *dervé* « fou, furieux, forcené » Godefroy, II, 677) » altro non sono che l'espressione dell'anima agitata di un anonimo poeta che, a malgrado del cattivo tempo, si dichiara disposto a cantare d'amore. Abbiamo dunque, nel nostro componimento, non già le grida del Selvaggio, ma quelle di un poeta che si paragona al Selvaggio:

Pos vezem (ms. *poc ve gent*) que l'ivers s'irais
Et part se del tanz amoros,
Que non au ges notes ni lais
Des auzels per vergers foilloz,
Per lo freit del brun temporau
Non leisserai un vers a far
Et dirai alques mon talant.

Il lettore ha già notato che il testo è assai infrancesato. Si trova infatti in un ms. contenente, sopra tutto, poesie francesi. Tutti questi e altrettali passi dell'antica

lirica cortese[1]) chieggono una spiegazione. O perchè mai il Selvaggio si ride del tempo turbato e ne mena gioia, come « fosse bel tempo di maggio? »

Egli è, a parer mio, che in siffatti passi si allude a una costumanza, di cui sopravivono qua e là le tracce, costumanza gentile, per la quale vediamo in qualche luogo il Selvaggio essere stato assunto a simbolo, come a dire, della Primavera nelle feste del maggio. Ricordo che in paesi abitati già da Celti e Germani oltre che da Latini, come nella Gruyère, nella prima domenica di maggio i ragazzi cantano ancora poesiole del genere di questa:

> *Chervâdzo, chervâdzo,*
> Ne fou ne châdzo!
> On mochi dé bacon
> Por mé frotâ le gargachon
> Onna poma bllantze
> Po mé fère à menâ la danthe[2]), ecc.

E nel Valdese si canta: *Patifou sauvâdzo, Que n'est ni fou ni sâdzo*[3]), ecc. Che cosa sia questo *Chervâdzo* o *Sauvadzo* ci sarà detto da un'antica costumanza di Blonay, della quale si ha oggidì soltanto il ricordo:[4]) « Les jeunes filles se couronnaient. Les jeunes gens met- « taient dans un drap porté par quatre d'entre eux une « *fantuma* on *pepúna*.... Selon une autre version, c'était

---

[1]) Per le allusioni al Selvaggio nella lirica francese, si veda JEANROY, in *Romania*, XLIII, 458.

[2]) *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, I (1897), p. 231. Traduzione: « Sauvage, sauvage, ni fou ni sage! Un morceau de lard pour « me frotter le gosier, une pomme blanche pour me faire mener la « danse ».

[3]) *Patifou*, buffone.

[4]) L. ODIN, *Glossaire du patois de Blonay*, Lausanne, 1910, p. 521.

« une *mayentséta* [1]) qui portait la *fantuma* dans un berceau
« sur son dos. Un des *mayentsons* parlait pour la *fantuma*,
« qui semble avoir été désignée par le terme de *ser-*
« *vâdzo*, un autre donnait la réplique. Voici quelques
« bribes de ces chansons, recueillies de la bouche de
« deux personnes âgées:

Mayentson! Mayentséta!
On pu, se vo plé, po sti peti *Servâdzo*
He n'é né fu né sâdzo! [2]) ecc. ».

È chiaro che il Selvaggio, se anche si vuole che non rappresentasse a dirittura, com'io penso, la Primavera, simboleggiava, per lo meno, il ritorno del bel tempo e scongiurava la pioggia o il « turbato », come diceva Guido Orlandi. I lirici del sec. XIII stanno a provarci che usanze analoghe dovettero essere assai diffuse [3]) e che il leggendario Selvaggio era venuto a prendere un posto cospicuo nelle feste gioiose del maggio. Per tal modo, il *conort del Salvatge* non è più un problema e diviene anch'esso, come la descrizione del tempo rasserenato e del verde dei campi, un tratto assai significativo fra quelli dell'antica lirica neolatina.

E qui mi si conceda di aprire una parentesi. A queste feste primaverili, la cui primitiva natura pagana è generalmente ammessa dagli studiosi, il cristianesimo infuse, a ben guardare, un senso nuovo: quello di ringraziamento e di omaggio a Dio, oltre a quello origi-

---

[1]) *Mayentse*, festa di maggio; *mayentséta*, donna che prende parte alla *mayentse*.

[2]) Traduzione: « *Mayenston! Mayentséta!* Un peu, s'il vous plaît, « pour ce petit *Sauvage* qui n'est ni fou ni sage! ».

[3]) Può essere che i lirici italiani abbiano attinto ai provenzali; ma resta sempre che le feste primaverili, con o senza il Selvaggio, erano proprie anche dell'Italia.

nario di augurio e di speranza. Codeste feste ne uscirono, così, denaturate e illanguidirono e scomparvero a poco a poco. A Blonay, dopo la canzonetta surriferita, si intonava il Salmo CI, il che ci mostra appunto che lo spirito religioso cristiano s' era, come a dire, impadronito di codeste funzioni già pagane. Fu, anzi, il cristianesimo ad ostacolare il libero svolgimento di queste feste popolari, alle quali sostituì, o cercò di sostituire, altri giuochi e altri trattenimenti. Così è che, a testimonio di siffatta trasformazione, vediamo, a ragion d' esempio, nel Calendimaggio del 1304 a Firenze (Villani, VIII, 70) rappresentarsi un giuoco o « sollazzo » da una brigata: v' era l' Inferno e v' erano demonî e v' erano « fuochi e altre pene e martóri » [1]). Non più, dunque, le gaie compagnie inghirlandate, ma bensì « uomini contraffatti a demonia orribili a vedere ». E come le feste del maggio avevano lasciato un ricordo nell' antica poesia e persino in alcune strofe non ancor scomparse (in quelle cantate, per esempio, a Blonay pochi anni or sono), così i giuochi sacri (qualunque sia la loro origine) lasciarono un' eco nelle canzonette che ancor oggi formano la delizia dei fanciulli. Sono di origine ecclesiastica e forse derivano da giuochi e rappresentazioni popolari del genere di quella narrata dal Villani, se anche non provengono da feste religiose celebrate il primo maggio, questi versi detti oggi dai bimbi, che fingono essere l' uno un diavolo, l' altro Iddio e un terzo l' anima di un morto:

---

[1]) Questo passo è ricordato dal Neri, il quale cita pure la novella VIII, 9 del *Decamerone,* nella quale è questione di certe « maschere « che usare si soleano a certi giuochi li quali oggi non si fanno ». Anche in qualche paese, le sacre rappresentazioni del maggio (p. es. nelle montagne emiliane) vennero a surrogare le più antiche feste primaverili trasformatesi, per tal modo, in feste della Chiesa. Il soggetto mi porterebbe troppo lontano. Qui basti l' avervi accennato.

— Angelo, bell'Angelo, volate qui da me.
— Non posso volare perchè il Diavolo e lì!
— Aprite le vostre ali e volate qui da me.

E il bimbo apre le braccia e corre dal compagno, studiandosi di evitare il diavolo, il quale gli lancia contro qualcosa (generalmente un fazzoletto stretto in alcuni nodi). Se il fanciullo può evitare l'oggetto scagliatogli dal compagno, ripara felicemente nelle braccia di Dio e il Nemico ne rimane scornato. Si ridestano nel pensiero alcune antiche rappresentazioni dell'eterna lotta fra lo « spirito del bene » e quello del « male » — lotta, che assunse forme diverse a seconda delle diverse epoche dell'umanità e che costituisce così il nocciolo, donde si svolse la leggenda maravigliosa di Faust, come la trama su cui tessè anche Dante un episodio famoso: quello di Guido da Montefeltro (*Inf.* XXVII), la cui anima fu disputata da Francesco d'Assisi e da un demonio:

Francesco venne poi, com'e'fui morto,
Per me; ma un de' neri cherubini
Gli disse: nol portar; non mi far torto.

Parmi altresì che ad analoghe rappresentazioni dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso si colleghino altri giuochi infantili, come il seguente che ho veduto a Romont. Alcune fanciulle sono invitate da una compagna e scegliere un colore (rosso, nero, ecc.) e a seconda del colore scelto sono divise in gruppi. Esse non sanno che a ciascun colore corrisponde l'idea della beatitudine o della sofferenza; ma a un dato momento il mistero è spiegato con una ronda: le une hanno scelto il paradiso, le altre l'inferno o il purgatorio:

— Zine, zine, zanzu, dans le Paradis!
— Zine, zine, zanzu, dans le Purgatoire!

Cantano esse: *zine, zine, zanzu*, e non è impossibile che con la parola *zanzu* divenuta incomprensibile, si designassero gli « angioli » (*les anges*, pron. *le-sanges*) [1]), in quanto il giuoco è anch' esso di origine ecclesiastica.

Ma chiudiamo la parentesi e ritorniamo al Selvaggio. Il quale non s'è tenuto pago a divenire il *fantuma* o fantasma della Primavera nelle feste del maggio, ma ha osato, nella tradizione popolare, mescolare i suoi amori con le *Anguane* o le *Guane*, cioè le *acquane*, le deità delle fonti e delle rupi. Dagli amplessi col Selvaggio, sono esse uscite trasformate in *Saguane* (le « streghe ») nel Friuli [2]), mentre il nostro leggendario « essere selvatico » nella sua corsa attraverso i tempi ha perduto i suoi tratti originari e, forse identificandosi con altre più umili rappresentazioni dei miti campestri, è divenuto in qualche luogo un « folletto » e in altri ancora un « orco ». Di mano in mano che la vita si faceva più intensa e sorgevano le borgate e le città e i terreni si disboscavano, il Selvaggio, lo spirito delle selve, che portava nel suo nome l'acre profumo delle foreste, si straniava dagli uomini. Le piante cominciarono a perdere il loro muto, eppur profondo, linguaggio per le genti, e l'abitatore e dio della « selva » apparve come un essere lontano dal consorzio civile. Si impicciolì, come s'impiccolì il suo regno. E quando visse in esso, diventò l'orco, nemico agli uomini; e quando ne uscì, si

---

[1]) Si tratta d'un caso di concrezione dell'articolo. Si sa che dai fanciulli s'ode in Francia parlare di un *zoiseau*, a ragion d'esempio. Ricavano essi *zoiseau* dal plur. *les oiseaux*. Tolgo quest'esempio da uno studio di E. TAPPOLET, *L'agglutination de l'article dans les mots patois*, Lausanne, 1903.

[2]) MEYER-LÜBKE, *Rom. Etym. Wörterbuch*, n. 573. In veron. *sigar come n' anguana*, gridare a squarciagola.

assotigliò in un proteiforme diavoletto chiamato ancora in qualche paese *serván, silvano,* capace di prender l'aspetto di una volpe o di un lepre o di un insetto o di qualsiasi altra cosa. Oh, povero « Selvaggio » dei miti campestri, povero « Sauvadzo » delle feste di maggio!

I "Tre morti e i tre vivi„ e la "Danza macabra„

— Tre vivi in presenza di tre morti. Ecco il tema fondamentale dei « Tre morti e tre vivi »; e i morti furono ciò che sono i vivi e i vivi saranno ciò che sono i morti. — Re, papi, vescovi, nobili e plebei, giovani o vecchi, ognuno condotto da uno scheletro (la Morte) al passo fatale. Ecco il tema della « Danza macabra ».

***

« On peut considérer le *Dit des trois morts et des trois vifs* comme une première et timide ébauche de la danse macabre ». Così scrive il Mâle [1]); e St. Glixelli, il nuovo coscienzioso editore dei cinque poemetti francesi dei tre morti e dei tre vivi, giunge più lontano, istituendo un vero rapporto di figliazione fra il tema dei tre morti e la danza macabra [2]). D'altronde, il concetto

---

[1]) E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908, p. 383.

[2]) ST. GLIXELLI, *Les cinq poémes des trois morts et des trois vifs*, Paris, 1914, p. 48: « Quoiqu'il en soit, il y a, très certainement, un rapport de filiation entre les deu thèmes ». Il Glixelli fa poi le seguenti giuste considerazioni: « la matière de la Danse macabre est plus riche

generale che fra i due soggetti intercedano strette relazioni, in quanto il primo possa, per così dire, considerarsi come un preludio del secondo, trovasi frequentemente ripetuto negli studî che concernono più o meno direttamente l'origine e lo sviluppo della celeberrima danza [1]) detta dei Maccabei [2]). A ben guardare, però, questi rapporti non sono così manifesti come a tutta prima si sarebbe portati a credere. Naturalmente, un medesimo lugubre motivo presiede alle due concezioni; ed è che la morte è vicina, è sempre presente; ma la forma, onde il motivo si riveste, ha tratti proprî sostanziali, che permettono, secondo noi, di tener distinte le due dolorose leggende.

---

et plus complexe que celle des *Trois morts des trois vifs* », ma però questi ultimi « renferment une plus grande variété d'idées: on y trouve des réflexions sur la vie et la destinée humaine, une véhemente satire de l'aveuglement des hommes, des exortations chaleureuses à fuir le péché et à faire le bien: ajoutons que l'expression de ces idées ne manque ni de force ni de verve ». Il giovane filologo ha editi con molta cura i cinque testi tutt'altro che facili e la sua pubblicazione gli fa molto onore. Io non farò qui ai testi nessuna osservazione. Credo che la proposta registrata in fondo al volume e dovuta ad A. Jeanroy (II, 174 *prent*) sia assolutamente da accettarsi. Cf. Bern. de Vent.: *fals no tem tro que pren* (MAHN, *Gedichte*, 709, 3).

[1]) Poco interessanti sono, per il nostro scopo, le considerazioni in proposito fatte, in un utile libretto, da P. VIGO, *Le danze macabre in Italia,* 2.a ediz., Bergamo, 1905, p. 53. Per la bibliografia del soggetto, rimando a W. SEELMANN, *Die Totentänze des Mittelalters,* Leipzig, 1893 e a F. NERI, in *Studi medievali*, III, 69, sgg.

[2]) Come si vede, io credo che la voce *macabré*(*e*) o *macabé*(*e*) (si trovano l'una accanto all'altra le due forme) si colleghi ai Macabei e non penso col Paris (*Romania,* XXIV, 130), che rappresenti il nome di un pittore. Vedasi ciò che il Neri, in *Studi mediev.*, cit., pp. 74-75 scrive in proposito su questa questione controversa. La denominazione ha in sè qualcosa di dotto, venendo dalla Chiesa, e, dotta in fondo, la voce si fece, si può dire, popolare. Si sa poi che *macábre* risulta da cattiva lettura propagatasi e accettata dai moderni.

(Parigi, Naz. lat. 18014, c. 282)

(Parigi, Naz. fr. 25566, c. 223)

Il tema « dei tre morti e dei tre vivi » ha un carattere, diciam così, aristocratico, che si mantiene pressochè inalterato. Esso ci trasporta in mezzo alla società feudale, poichè « i tre vivi » sono di regola tre nobili signori, i quali si trovano dinanzi a tre cadaveri rianimati, ma in piena decomposizione, e appaiono forniti delle qualità e dei vizî della miglior classe medievale, ed uno di essi tiene in pugno un falcone, come a rappresentarci la condizione del personaggio o come se l'incontro avesse luogo durante un diporto per prati o giardini. Questo è il tema primitivo e genuino della leggenda; e se in seguito alcuni particolari si modificano o si alterano, le trasformazioni non si palesano tuttavia così profonde da cancellare le primitive sembianze.

Il motivo del falcone è così insito nella leggenda, che i miniatori ne fecero uso persino nelle illustrazioni di poemetti, in cui questo interessante dettaglio non appare. Baudouin de Condé, il celebre menestrello della corte di Margherita II, contessa di Fiandra (1244-80), l'autore del più antico « detto » dei tre vivi e dei tre morti a noi pervenuto, portò in iscena i tre nobili signori « molt joli et gent » e « de grant arroi », vanitosi e orgogliosi; ma non si soffermò a descriverne l'abbigliamento nè il portamento, onde non ebbe ragione di mettere in evidenza il motivo del falcone. Il miniatore, invece, del poemetto di Baudouin nel ms. lat. della Nazionale di Parigi 18014 non dimenticò il pressochè tradizionale dettaglio e pose il falcone sul pugno di uno dei tre signori.

Anche Nicole de Margival, che scrisse un secondo « detto » dei tre morti e dei tre vivi, si raffigura questi ultimi come « troi damoisel » di ricca famiglia:

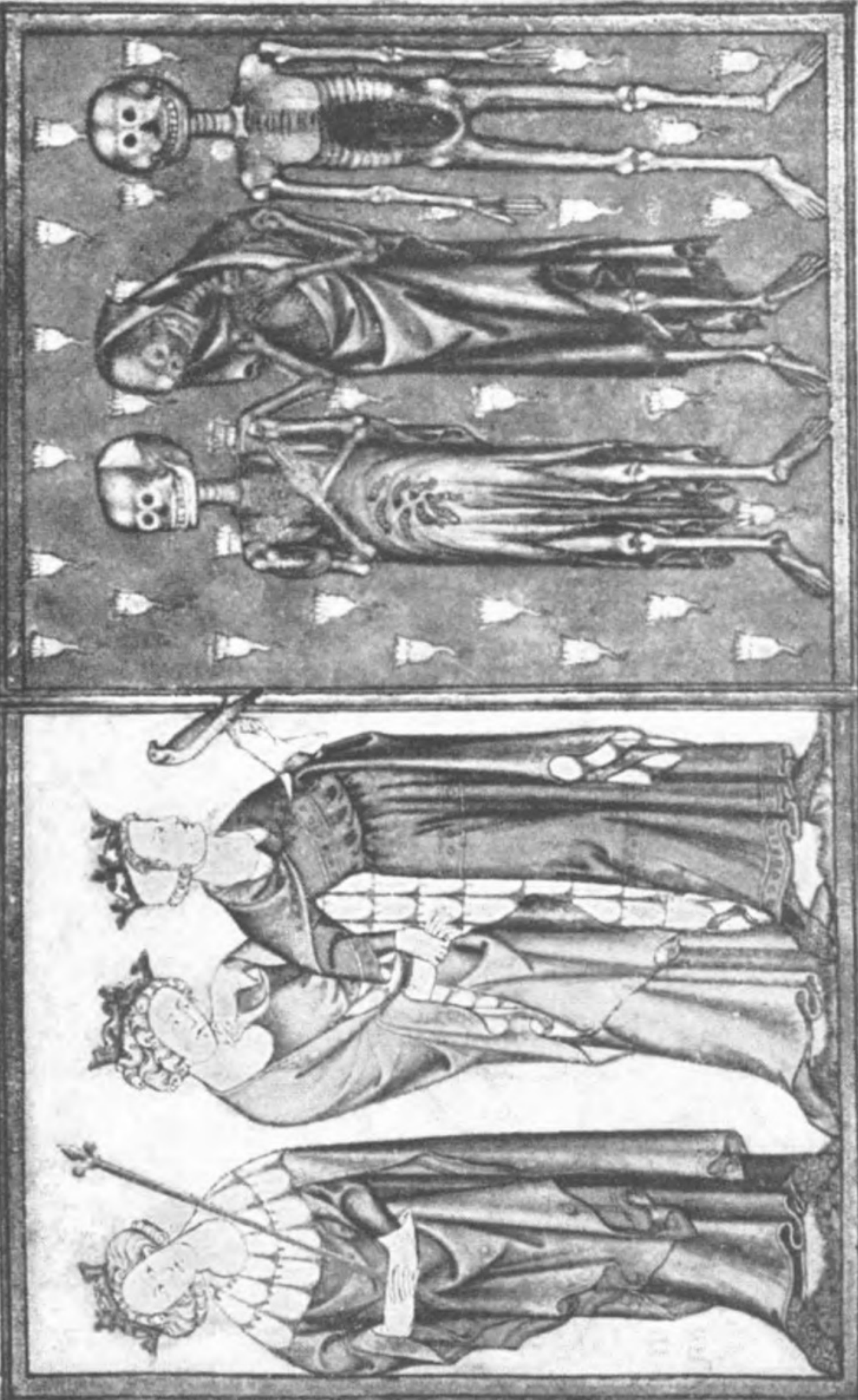
Il estoient, ce dist li contes,
Estrait de rois, de dus, de contes,
(vv. 7-8).

e queste parole ricordano tanto davvicino quelle di Baudouin:

Ensi con li matere conte,
Il furent, si con duc et conte,
Troi noble homme de grant arroi
Et de rice, con fil a roi
(vv. 1-4).

da farci credere che Baudouin e Nicole (essendo esclusa una qualsiasi dipendenza fra i loro poemetti) non siano stati i primi a trattare in Francia la nostra materia, ma entrambi si siano inspirati a qualche perduta composizione, in cui si fosse trovato il motivo dei « duchi », dei « conti » e dei « re ».

Così pure nella miniatura di un difficile e anonimo « detto » che incomincia: *Diex pour trois peceours retraire* e che è conservato in un solo manoscritto, è rappresentato il falcone sul pugno del primo dei tre nobili giovani. E il falcone si trova altresì in una miniatura di circa due secoli meno antica in un codice del Museo Britannico (Arundel 83), nel quale i tre signori portano corona, palesandosi adunque per « re ».

Nell'unico testo italiano che si abbia della leggenda dei tre morti e dei tre vivi (un interessante poemetto, del quale parleremo fra poco) il falcone appare portato dal terzo vivo (v. 17 *lo terrzo co lo suo farcone dice all'altre duy*). Insomma, autori e miniatori si trovano d'accordo in un punto di capitale importanza: nel fare dei tre vivi tre signori dell'alta scala feudale. Gli uni e gli altri insistono sulla loro signorilità, sulla loro vanitosa eleganza, e mentre i primi, gli autori, possono lasciar

da banda il motivo del falcone per la ragione che esso non è per loro indispensabile a raffigurare la condizione aristocratica dei personaggi, che essi descrivono in varie e molteplici guise, i secondi, i miniatori, si attengono volentieri a questo particolare, che è come l'emblema o il simbolo o il contrassegno della classe di cui fan parte i tre vivi [1]).

La leggenda dei tre morti e dei tre vivi non si presenta a noi con gli attributi della poesia o dell'invenzione popolare. Trattata da poeti di corte e da artisti virtuosi, sia su ben preparate pergamene, sia su lucide vetrate, sia su pareti affrescate, essa è un ramo fiorito di un grande albero che ha le radici nel sentimento profondo della morte, ma un ramo strappato dalla sua pianta e coltivato in una serra con una cura gelosa. Questa leggenda, garbata e delicata nella sua angosciosa finalità, si veste in Francia di ritmi difficili, con rime astruse od omofone, ed è amata da poeti consumati nell'arte del verseggiare aulico o cortese. Porta in sè i tratti di una impressionante concezione individuale, la quale, sorta in un cervello d'un uomo colto, abbia trovato un grande favore e sia stata imitata e, come sempre

---

1) Il falcone si trova anche nella miniatura del ms. dell'Arsenale, a Parigi, 3142, riprodotta dal Mâle, p. 385. Essa ricorda davvicino quella del Museo Britannico (Arundel, 83). Quest'ultima attesta però una fase di maggiore sviluppo. Nella miniatura dell'Arsenale, i tre nobili sono « demoiseaux » non « re ». È interessante notare che il terzo cadavere è il più disfatto. La leggenda è completamente sviluppata, con abbellimenti ornamentali, nella miniatura del ms. parig. Naz. 995, di cui il Glixelli dà una buona riproduzione. Avendo potuto vedere in fotografia la miniatura del ms. di Cambridge, Magdalene College, coll. Pepsy, 1938 (miniatura, che purtroppo il Glixelli non ha riprodotta) posso attestare che in essa si trova pure il motivo del falcone. Questo è tenuto dal primo vivo.

accade, alquanto alterata nel successivo sviluppo; alterata, ma non già snaturata, poichè i caratteri essenziali sono rimasti gli stessi, e se a un dato momento (sopra tutto nelle rappresentazioni degli artisti italiani, dietro cui sta la tradizione francese), i tre morti, anzichè mostrarsi in piedi, compaiono coricati nella loro bara, egli è certo, per contro, che rimangono ritti i motivi fondamentali del tema. I morti restano tre, mentre varierà o potrà variare il numero dei vivi, e la signorile condizione dei vivi si continua con una notevole regolarità.

Invece, la danza macabra ha tutt'altro carattere. Tutte le classi della società, con tutta la scala delle dignità, vi son rappresentate. Tutta l'umanità, insomma, deve morire! Mentre i « Tre morti e i tre vivi » sono, per usare una frase cara al medio evo, uno « specchio di Dio », in cui i ricchi si mirano quali veramente sono, svestiti della loro labile mondanità; mentre l'intento dei « Tre morti e dei tre vivi » è quello di umiliare l'orgoglio, svalutare la ricchezza e di schernire la vanità, la danza macabra è invece la rappresentazione dell'ineluttabile forza della morte per tutti: ricchi e poveri, nobili e plebei, buoni e cattivi! Nell'universalità di questa spaventosa leggenda, che riflette purtroppo la vera e nuda realtà, abbiamo il tratto più significativo della celebre danza. L'individuo scompare, o, meglio, esso sta a raffigurare tutta una classe, tutto un ordine di persone. Mi vengono al pensiero alcuni versi di un antico componimento italiano, i quali rendono, brutti quali sono, assai bene il concetto dominatore della danza dei Maccabei, per quanto il testo non abbia con la danza speciali attinenze, all'infuori del motivo generale della morte sempre presente, essendo esso

una *disputatione* (o contrasto) *che fa la morte con lo peccatore* [1]):

> Duchi marchesi e grandi baroni
> Vedi la morte cum tosechati beveroni
> Che in terra morti li fa trabuchare.
> Vedi colui che nel mondo ha posto sua speranza,
> Vedi la morte e dàli una lanza
> Che presto sotto terra el fa soterare.
> Vedi colui che se confida ne la malicia,
> De l'avere del mondo assai ne acquista,
> Vedi la morte e dàli una friça
> Che subito a la geisa el fa portare.
> Vedi colui che se confida in sua forteça
> In castello in oro e in sua belleça,
> Vene morte e dàli de una sagita.
> Dio sa dove quella anima vada ad habitare!
> Vedi colui che se confida in arme che talgia,
> A chasa calda lo manda a stare.

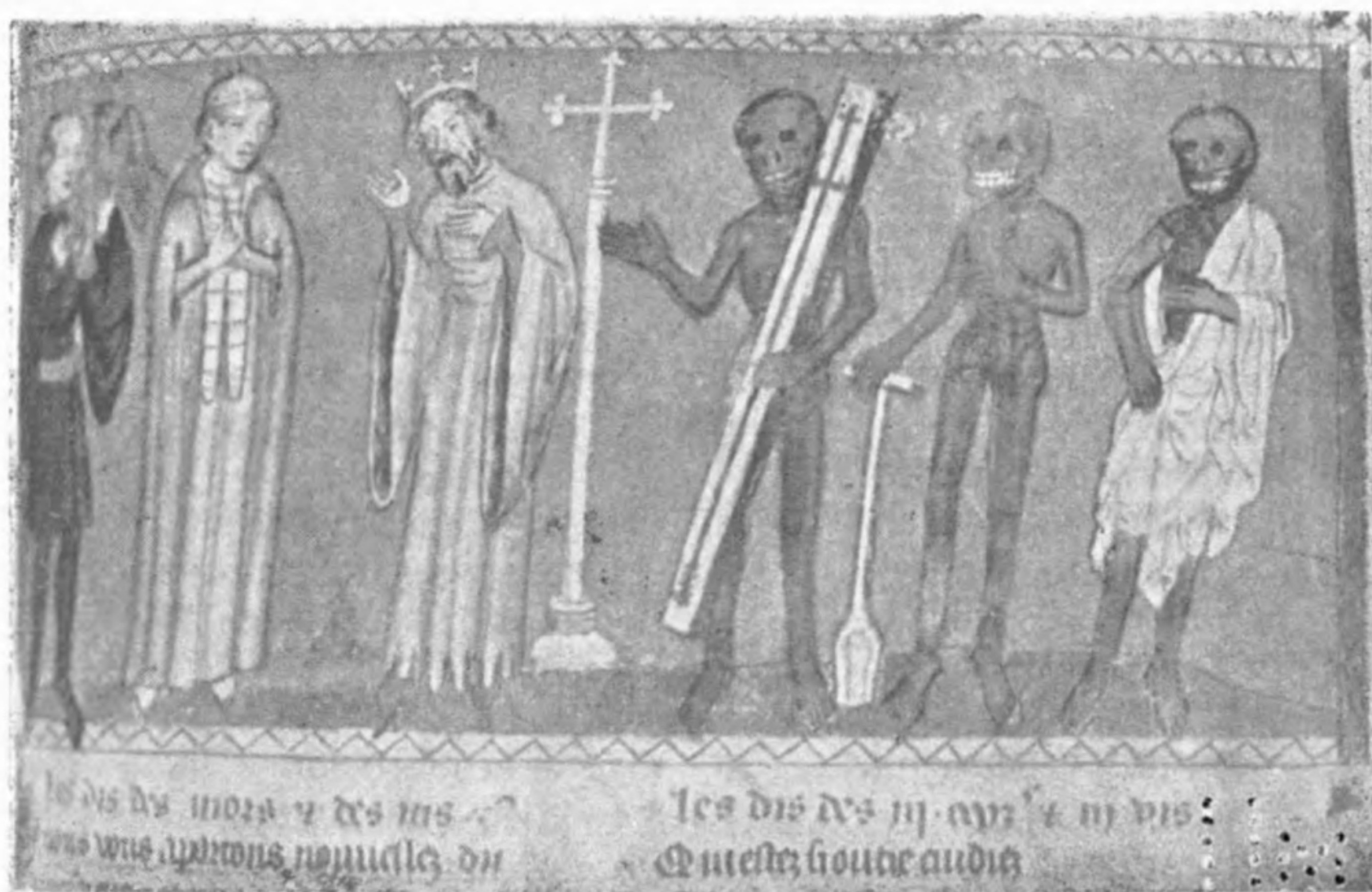
Abbiamo, in questo contrasto, di cui ho riferito gli ultimi versi, una incompleta gerarchia delle classi della società, quali compaiono nella danza macabra: i nobili,

---

[1]) Ms. estense F. 8, 13. Il testo si trova in più manoscritti: Ferrara, Bibl. Comun., 211. N B. I (G. FERRARO, *Poesie religiose del sec. XV*, Bologna, 1887, p. 47); Napoli, Bibl. Nazion., XIII. F. 30 (L. MANZONI, *Di una nuova ediz. dei Fioretti,* Bologna, 1887, p. 95); Lucca, Bibl. civica 1032 (FINZI, in *Propugnatore,* VI, P. II, 1893, p. 171); Bergamo, Bibl. Comun. Δ. II. 6 (FORESTI, *Giorn. stor. d. lett. italiana,* XLVI, p. 365 n.); Padova, Bibl. Univ. 1718 (SUTTINA, in *Bullett. francescano,* I, 1905, p. 66). Il contrasto in questione leggevasi anche in un ms. Trivulzi-Trotti. Cfr. NOVATI, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XI, p. 177. Troppo vi sarebbe da dire su questo motivo, che è stato variamente trattato. In Italia esso si presenta sotto tre forme principali: 1.° *Contrasto del morto e del vivo* (ad aprire la serie, sta un celebre testo di Fra Jacopone, *Quando t'alegri*); 2.° *Monologo del vivo dinanzi al morto* (BERTONI, *Un rimaneggiamento fiorentino del Libro di Uguçon da Laodho*, Roma, 1913); 3.° *Contrasto della morte col peccatore.* La *Disputazione* testè citata è appunto uno di questi contrasti.

i ricchi, i guerrieri; gerarchia incompleta, sebbene nei versi precedenti sia anche questione degli imperatori e dei papi.

I « Tre morti e i tre vivi » e la « Danza macabra » procedono dal motivo fondamentale del morto e del vivo, ma seguono due cammini diversi: l'uno è diretto verso i giardini della poesia aulica, l'altro verso i verzieri odoranti della poesia popolare, in cui accanto alla rosa dell'amore fioriscono i crisantemi, simbolo della morte.

Sulla « popolarità » della Danza macabra bisogna però intendersi. Vi abbiamo un carattere religioso popolare, che dovè prender forma nella chiesa, fra le penombre delle navate e sotto il guizzante e giallo bagliore dei ceri. Non è già, la Danza macabra, un'esplosione del sentimento popolare o un aereo volo dell'anima, come accade nella lirica per l'espressione dell'amore, ma è la rappresentazione d'una forma riflessa del sentimento del popolo. È la raffigurazione di una sosta, quasi di un momento di raccoglimento; e a questa sosta e a questo raccoglimento era asilo tranquillo la chiesa. Ogni scena della « Danza macabra » sveglia nell'animo il turbamento indistinto che si prova all'udir risonare nell'aria, lugubri e lenti, i rintocchi di una campana che segni un trapasso di più. Non dobbiamo, adunque, meravigliarci se antiche testimonianze provano che la danza dei Maccabei fece le sue prime comparse in chiesa. Il Miette (ricorda a proposito il Mâle, p. 391) ebbe tra le mani un documento, oggi perduto, che attestava essere stata danzata nella chiesa di Caudebec, nell'anno 1393, una danza religiosa molto simile a un dramma. « Les acteurs — dice il Miette — représentaient tous les états depuis le sceptre jusqu'à la houlette. A chaque tour il en sortait un, pour marquer que tout prenait fin, roi comme

(Arras, n. 845, c. 157)

berger ». È impossibile, leggendo queste scarne linee, non pensare a quei drammi ecclesiastici, nei quali sfilavano i personaggi dinanzi ai fedeli. Recitavano essi, gli attori di codesta antica rappresentazione della danza macabra, alcuni versi o alcune strofe, ovvero passavano muti, davanti agli occhi degli spettatori, mentre un predicatore illustrava, con la parola, le successive scene. E che cosa avrebbero mai potuto dire, in caso, codesti personaggi, se non parole del genere di queste, messe in bocca a un soldato:

Vado mori, miles. Belli certamina victor,
Mortem non didici vincere. Vado mori...

ovvero, trattandosi di un sapiente, a cui lo scopo della vita fosse sfuggito di mano, come una inafferrabile conclusione:

Vado mori, logicus. Aliis concludere novi;
Conclusit breviter mors mihi. Vado mori.

Che cos'altro avrebbero potuto dire? I fedeli se ne andavano con gli occhi e con il cuore pieni della morte; e fuori del sacro recinto ricominciava la vita, poichè la breve sosta dell'anima era finita [1]).

C'è, nella danza macabra, qualcosa di romantico, che forma il sostrato del nostro essere spirituale e che dura eterno attraverso i tempi: un romanticismo fatto

[1]) Si è voluto scorgere nella danza macabra un riflesso delle ridde di morti della imaginazione popolare. Non nego che qualcosa di vero in questa opinione ci possa essere, ma il riflesso sarebbe passato tra « la bifora gialla », in sulle panche della chiesa. Non mi sento poi di seguire il KUENSTLE, *Die Legenden der drei Lebende und der drei Toten und der Totentanz*, Freiburg i. Br., 1908, il quale attraverso i *Tre vivi e tre morti,* ci conduce all'Oriente. Troppo lontano!

8

d'amore e di dolore, raccolto, dignitoso, tranquillo. È rassegnazione dinanzi l'ineluttabile, è sgomento ed è paura più che rivolta. I dannati si lasciano condurre dalla Morte nella morte e oppongono una resistenza senza violenza, che è la riluttanza imprescindibile di chi si avvia verso l'ignoto, con una spaventosa ombra in fondo all'anima, ma pur si avvia. Tutto ciò manca nei « Tre morti e tre vivi ». Lo sviluppo dei due temi procede parallelo; ma, sopra tutto nell'arte della pittura, uno di essi non potè non esercitare un certo influsso sull'altro. Fu la danza macabra (il grande tema popolare religioso, il grande dramma romantico del medio evo) a prestare alcuni suoi tratti caratteristici alla leggenda dei tre morti e dei tre vivi.

Mentre i poeti insistevano ancora sul motivo fondamentale dei tre nobili giovani, i miniatori trasformavano i tre personaggi in altrettanti rappresentanti di tre diverse classi sociali e ponevano in scena, a ragion d'esempio, un re e un ecclesiastico. Ciò accade nel ms. 845 di Arras, il cui interesse per la questione che ci occupa non isfuggirà a nessuno dei nostri lettori.

Dinanzi a questa miniatura, due opinioni si affacciano al pensiero: o che, a poco a poco, il tema dei tre morti e dei tre vivi si sia venuto svolgendo, incamminandosi insensibilmente a diventare la danza macabra, o che, come si diceva testè, la danza macabra abbia influito sui « Tre morti e i tre vivi ». Il risolversi in questa alternativa non è cosa sì ardua, come a tutta prima parrebbe. Notiamo che i testi contraddicono alla prima opinione, in quanto in essi non è traccia, a differenza di ciò che accade nella miniatura, di classi di persone, ma vi è invece conservato preciso e costante il carattere della signorilità dei tre protagonisti viventi

(Parigi, Naz. 378, c. 7)

e dell'identica loro condizione sociale; notiamo che le ragioni cronologiche non possono essere invocate, poichè si hanno figurazioni della danza macabra anteriori alla nostra miniatura, che chiameremo « mescidata »; notiamo altresì che l'alterazione in discorso non avrebbe avuto ragione di compiersi, data la fissità dei particolari nei testi, senza una forza esteriore; notiamo infine.... Ma vi sarà bisogno di continuare? La verità balza limpida agli occhi di chi non sia offuscato, nel suo giudizio, da prevenzione alcuna.

I miniatori non si attenevano strettamente ai panni dei loro autori. Mentre il testo parlava di nobili signori, uno di essi artisti raffigurò tre gentili donne. (Parigi, Naz. 378).

Guardavano essi, codesti anonimi artisti, intorno intorno e fra le cose che osservavano una ve n'era, che per affinità di concepimento generale dovè tenerli sospesi e impressionarli e vincerli: la danza macabra. I loro ondeggiamenti, la loro infedeltà al testo degli autori, il loro avvicinarsi ad altre forme, tutto ciò mostra che v'era un altro motivo più forte e gagliardo sulla morte e sulla vita, oltre quello dei « Tre morti e dei tre vivi ». Era, ripeto, il motivo della danza macabra.

La leggenda dei tre morti e dei tre vivi, più o meno mescidata e più o meno alterata, si diffuse dalla Francia sopra il pennello dei pittori e se in Francia, alla base di essa, sta, con ogni verisimiglianza, un testo letterario [1]), in Italia stanno invece non punto dei testi, ma

---

[1]) Qui sono costretto a staccarmi decisamente dallo GLIXELLI, op. cit., p. 45, il quale pensa che i « detti » dei *Tre morti e dei tre vivi* siano stati inspirati da composizioni iconografiche. Le sue argomentazioni sono oltremodo deboli, a ben considerare. La meno debole, quella concer-

delle pitture [1]). Quante di esse sono andate perdute! Come spezzata è la catena che ci conduce agli affreschi del Camposanto di Pisa! [2]).

***

La leggenda dei « Tre morti e dei tre vivi » fu piuttosto in Italia un soggetto o un tema proprio dell'arte che delle lettere. Fiorì sulle pareti, popolò di fantasie la mente dei pittori, ma non fu amato da poeti o da uomini di lettere. Non fu uno di quei motivi poetici,

---

nente la simmetria delle « tirades » dette fra morti e vivi, cade, se si osserva che i « detti » in questione non sono « contrasti » nell'intenzione dei poeti, come troppo spesso si dice e si ripete. Nei « Tre morti e nei tre vivi » non vi è dibattito vero e proprio, sicchè il succedersi delle « tirades » (la voce non è esatta, del resto) non ha necessariamente la sua ragion d'essere nell'osservanza della simmetria delle pitture. E necessità non vi sarebbe punto, in ogni caso, anche se le cose stessero altrimenti.

[1]) Manca un lavoro complessivo sulle pitture rappresentanti la leggenda dei tre morti e dei tre vivi. Rimando a ciò che ne ha scritto il RENIER, in *Emporium*, XII, p. 377 sgg. (a proposito della leggenda raffigurata nel chiostro di S. Maria di Vezzolano) e a W. F. STORCK, in *Repertorium für Kunstwissenschaft,* XXXIII (1910), p. 494.

[2]) Non è qui il caso di insistere su queste pitture. Cfr. SUPINO, *Il Camposanto di Pisa*, Firenze, 1896. VENTURI, *Storia dell' arte italiana,* V, 727. Che l'affresco del camposanto, malgrado differenze di particolari, si colleghi a pitture francesi, ha dimostrato, secondo me, il VITZTHUM, in *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, XXVIII, 199. Il lettore mi scuserà se non mi dilungo su questa complessa questione, che sfugge alla mia competenza. Con molta ragione il Glixelli, op. cit., p. 35, esaminando il poemetto latino *Cum apertam sepolturam* (edito dal VIGO, op. cit., p. 82, dal KUENSTLE, op. cit., p. 33 e attribuito a S. Bernardo, FERRARO, *Poesie popolari religiose,* p. 14), ritiene che esso vada ascritto a un periodo relativamente recente. « Il faut rattacher la pièce — scrive egli — aux peintures, dont la fresque du Campo santo de Pise est le plus illustre exemple, qui présentent des vivants à côté des bières contenant des cadavres en putréfaction ».

che scesero, nella penisola, di Francia e di Provenza all'alba della nuova civiltà romanza insieme con le leggende carolingiche o brettoni, nè fu portato a spasso da giullari o da cantampanchi. Nato nel cervello di un poeta colto od aulico, esso finì, per opera degli artisti, laddove la danza macabra era nata, nelle chiese, cioè, e nei chiostri. I « Tre morti e i tre vivi » e la « Danza macabra » procedettero dunque parallellamente, ma in senso opposto. Gli artisti soltanto avvicinarono le due parallele sino a toccarsi, ma i due motivi non si fusero mai l'uno con l'altro. Essi appartengono molto più alla storia dell'arte che a quella della poesia. Anche la vicenda dei « Tre morti e dei tre vivi » è una vicenda propriamente artistica e non già poetica. Altro cercava la curiosa società cortese del sec. XIII. Cercava i lievi ricami dei trovatori con le raffinatezze verbali e amava le storie d'amore e d'avventura. Altro cercava poi, nella sua maggioranza, il popolo, avido di poesia. Cercava le narrazioni di battaglie e amava gli eroi della guerra e dell'amore. I « Tre morti e i tre vivi » vissero perchè tenuti in vita da una pallida fiamma d'arte, debole fiamma d'oro, che ardeva solitaria e che era sopra tutto, nel caso speciale, il simbolo di un sentimento di religiosità più o meno profonda, più o meno pura, più o meno gentile.

Eppure, come si ebbe ragione di avvertire, esiste un poemetto italiano sui « Tre morti e i tre vivi » [1]), il

[1]) Edito dal MONACI, *Le leggenda dei tre morti e dei tre vivi*, in *Giornale di filol. romanza*, I, 243. Il breve testo (47 versi) fu scritto da una mano del sec. XIV ex. o XV in. Secondo me, fu copiato da un manoscritto, nel quale erano già alcune gravi storture metriche. (Al v. 24 bisognerà correggere: *torna a niente*). Una recentissima edizione ne abbiamo ora nel volumetto di C. GUERRIERI-CROCETTI, *L'ant. poesia*

quale verrebbe ad attaccare le nostre illazioni, qualora fosse l'ultimo anello di una catena perduta. Noi riteniamo, invece, che dietro il poemetto italiano non istia punto una successione di testi italiani. Esso deve essere opera di un povero verseggiatore del mezzogiorno d'Italia, il quale si sia sforzato di imitare fors'anche di tradurre, un testo francese. Vi si trovano i motivi dei « detti » francesi così esattamente conservati, da rendere quest'ipotesi oltremodo probabile. Vi abbiamo il « falcone » (v. 17); i tre vivi sono tre « re » e la « visione » (*vesione*) ha luogo mentre i re sono in cammino. Ai tre vivi di Baudouin appare un « mireoir Diex », e i tre vivi di un poemetto ricordato, che incomincia *Diex pour trois peceours retraire*, sono appunto sorpresi dalla spaventosa visione durante una loro passeggiata:

. . . . Aceminé
S'ierent tout troi par un sentier.

Lo stesso linguaggio tradisce l'influsso d'un testo di carattere aulico pur sotto la rozzezza dei versi: *li sollanze; iochi; li cavalle currente* (v. 22); *li cante et li rise e li vane parlamente* (v. 21). Dice poi il secondo morto (vv. 33-34):

Eo tenia sparvere, bracchi et livreri,
Cavaleri con vallecte iostrante e gentile distrere.

E il terzo: *fui superbo, caro me ll'acacto* (v. 43)[1]. Inoltre,

---

abruzzese, Lanciano, Gabba, 1914, p. 29. Certamente, il testo è meridionale, ma è oltremodo dubbio che sia abruzzese.

[1]) Non attribuisco, si badi, nessun valore propriamente probativo alla locuzione; *caro me ll'acacto*, che si trova largamente diffusa nell'Italia meridionale, ove il verbo *accattari* vive ancora rigoglioso (vedansi, p. es., i vocabolari siciliani del Mortillaro, p. 25, e del Traina, p. 44, e quello calabrese dell'Accattatis, p. 11). Ricordo tuttavia: *Chev. au cygne,* 3962: *Que ne l'akate chier;* Alain Chartier (Oeuvres, 736): *trop cher acapter.*

il dialogo è come nei poemetti francesi: non a botta e risposta; ma prima parlano, l'un dopo l'altro, i vivi e poscia l'un dopo l'altro, i morti. Se il tema fosse stato trattato nel medio evo da molti, questa corrispondenza, certo notevole, si sarebbe essa mantenuta? Qualche concetto ricorda davvicino i poemetti francesi [1]), nei quali io sono ben lontano dal vedere una fonte prossima del testo italiano. Penso, invece, che oltre i cinque « detti », editi già dal Montaiglon ed ora novamente dal Glixelli, altri ne siano esistiti non molto dissimili e che uno, almeno, sia stato portato nell'Italia meridionale dalla società di cavalieri e di poeti che si raccolse intorno agli Angioini. Sappiamo che Adam de le Hale scrisse anch'esso dei versi sulla morte [2]), Adam de le Hale, che cantò la gesta di Carlo d'Anjou [3]). Perchè non avrebbero potuto altri poeti mettere in versi il tema dei cinque poemetti francesi? La leggenda dei tre morti e dei tre vivi avrebbe continuato a vivere nella società elegante meridionale e un anonimo verseggiatore l'avrebbe colta e fissata entro alcune strofe italiane. E queste poche strofe, di manoscritto in manoscritto, passarono in quello che ce le ha conservate. Il piccolo testo in volgare d'Italia è un povero fiore cresciuto là dove il vento ne ha portata la semente.

---

[1]) GLIXELLI, op. cit., p. 33, n. 2; p. 34, n. 1. Le maggiori relazioni si hanno col poemetto che nell'ediz. Glixelli porta il n. IV e che incomincia: *Conpains, vois tu ce que je vois?* Anche nel testo italiano il cadavere è il più « disfacto » (v. 40).

[2]) H. GUY, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale,* Paris, 1898, p. 274.

[3]) In un frammento d'epopea, detto la *Chanson du Roi de Sicile.* GUY, op. cit., p. 296.

Elementi artistici della poesia del “ dolce stil nuovo „

Bologna aveva accolto, fidato baluardo, il sapere migrato da Ravenna e coltivava, all'alba delle civiltà romanze, accanto agli studi giuridici quelli di filosofia. Ai dottori dello studio di Bologna Federico II aveva affidata la versione latina delle opere filosofiche e fisiche di Aristotele e dei commentatori arabi, e in Bologna era venuta a morire la poesia siciliana con Enzo re, che dopo la battaglia di Fossalta languiva nel carcere e dal carcere assisteva alla caduta disperata di tutta la sua casa.

In Bologna s'erano rinnovati gli studi sopra una base più scientifica e con essi cominciavasi a rinnovare anche la coscienza poetica, temprandosi e sollevandosi in dignità, mentre le idealità nuove venivano raccolte e cantate da Guido Guinizelli.

La poesia del Guinizelli celebra la più nobile aspirazione dello spirito, l'amore, e canta le bellezze della natura con accenti sereni e sinceri non mai prima d'allora uditi. Egli è che la sua lirica riposa sopra una concezione personale e profonda della vita, mentre la poesia preesistente, e anche la coesistente, la siciliana e guittoniana, ricopiava sentimenti e idee di poeti d'oltre le Alpi, senza guardarsi d'intorno. Egli è anche che,

temprata negli studi filosofici, la poesia di quel gentile cantore, che fu il Guinizelli, conosce e canta le vittorie dello spirito e l'influsso di esse sullo sviluppo degli elementi che costituiscono la società. Il feudalismo era ancora il pernio, su cui s'aggiravano gli ordini civili e giudiziari; ma ormai la nuova poesia cancella alcuni tratti di barbarie e nuovi ideali sostituisce più nobili e più veri.

La lirica anteriore, com'ogni altra manifestazione spirituale, era incardinata sul concetto che la nobiltà dell'anima è una dote trasmessa per eredità; ond'era congiunta la gentilezza del sentire con la chiarezza dei natali. Era una vera e propria instaurazione del feudalismo nei regni dello spirito e quasi una materializzazione degli elementi spirituali più nobili e più alti.

La poesia del Guinizelli e di quanti altri la seguirono bandisce invece che la nobiltà dell'animo non dipende dalla nobiltà dei natali o dal lustro della famiglia, ma unicamente dalla gentilezza del cuore e dalle virtù dell'animo. Che vale lo splendore della prosapia, quando lo spirito è sordo alla bellezza e alla bontà?

> Fere lo sole il fango tutto il giorno;
> Vile riman . . . .

E poi il sostrato scientifico della poesia del Guinizelli la eleva al disopra di tutta la lirica anteriore. Bologna era culla delle scienze, e dal suo studio, quasi altrettante propaggini, si staccavano le università di Padova e le scuole minori di Modena, Mantova, Piacenza e Arezzo. Non è meraviglia che nuovi problemi si affaccino per la prima volta tra le rime del Guinizelli: che è amore? donde nasce? come nasce? E quali fenomeni si accompagnano al suo nascere? E la risposta che

se ne tenta non è quale s'era avvezzi a sentire; oh, è ben diversa, più meditata, più grave, più profonda. La soluzione di questi quesiti è data come potevano darla uomini addottrinati e consumati negli studi dell'età loro. Studiando S. Agostino e poscia Gregorio Magno e S. Tommaso, i nuovi colti poeti, il Guinizelli e gli altri, ne assorbivano le idee; poichè l'educazione altro non è in fondo che una forma d'imitazione; e venivano perciò a trovarsi di fronte alla donna amata nella stessa condizione in cui trovavansi i padri e i dottori della chiesa di fronte a Maria Vergine. Per questo nella donna cantata dalla nuova poesia c'è quasi un riflesso di Maria; al qual proposito non va dimenticato, che in quel torno di tempo per l'appunto si rinnovò il culto Mariano nell'Occidente. Il culto di Maria Vergine ebbe infatti in quel periodo una diffusione ed una intensità veramente singolari. E se ci arrestiamo a studiare la fisionomia morale di uno dei più genuini « cavalieri di Maria », come furon detti, cioè di Bernardo di Chiaravalle, vedremo che la nuova idealizzazione femminile ha in sè più d'un raggio del culto mariano. Quello scolorire di Dante di fronte a Beatrice, così squisitamente espresso nella « Vita nuova » come uno degli effetti della donna amata, ricorda da vicino la gioia profonda di S. Bernardo, piena sempre di terrore al pensiero della Vergine [1]). La stessa denominazione di « Nostra Donna » preferita dal Santo di Chiaravalle e da altri, corrisponde a un concetto cavalleresco, se vuolsi, che avvicina Maria Vergine alla terra. Anche S. Bernardo deve talvolta rimproverarsi qualche momento di indecisione o di debolezza nel suo ardore, e allora vuole espiare il suo fallo. La maggior

[1]) *In Assumpt.*, Serm. IV, n. 5.

virtù della Vergine è per il nostro Santo l'umiltà, e soltanto per essa tutto ci è dato al mondo da Dio: *sic est voluntas eius, qui totum nos habere voluit per Mariam* [1]).

Già in Dante (e anche, un poco, negli altri poeti del dolce stil nuovo) questa tendenza mistica, dinanzi alla quale piegavano le ali i versi e le imagini degli altri poeti, traeva un nuovo alimento da un'innegabile educazione francescana fluttuante in fondo allo spirito. Direi quasi che negli effetti prodotti dalla donna sul poeta e in tutta la nuova significazione ideale, che alla donna è riserbata nel dolce stile, si sentono alcune lontane reminiscenze dei rapporti fra S. Francesco e S. Chiara. « Elle n'avait pas seulement défendu François contre les « autres, elle l'avait défendu contre lui-même. A ces « heures sombres du découragement, qui troublent sou- « vent si profondément les plus belles âmes, et stérilisent « les plus grands efforts, elle se trouva à côté de lui, « pour lui montrer la voie. Quand il douta de sa mission « et songea à s'envoler vers les cimes où l'on prie seul, « et où l'on se repose, c'est elle qui à son tour lui montra « la moisson qui jaunit sans qu'il y ait des moissonneurs « pour la couper » [2]).

E tale è l'ufficio che ha la donna amata nel dolce stil nuovo: indicare ai poeti un nuovo mondo di sentimenti e di pensieri e sublimarli nella contemplazione dell'oggetto del proprio amore. Gli attributi d'Amore cadono per i nuovi poeti, e il dio si presenta povero e meschino, come in questi splendidi e celebri versi dell'Alighieri:

---

[1]) *In nativit. Mariae*, n. 7. Cfr. VACANDARD, *Vie de S. Bernard*, Paris, 1902, II, p. 95.

[2]) P. SABATIER, *Vie de S. François d'Assise*, Paris, 1904.

> Cavalcando l'altr'ier per un cammino,
> Pensoso dell'andar, che mi sgradia,
> Trovai amor nel mezzo della via
> In abito leggier di pellegrino.
> Nella sembianza mi parea meschino....

Ed appunto il poeta del dolce stil nuovo in un celebre episodio dell'immortale poema si fece l'interprete eterno di quell'epopea francescana, che gli studiosi oramai ammettono essere fiorita nel medio evo.

Un poeta che può considerarsi quale un cantore del dolce stil nuovo in lingua provenzale, Lanfranco Cigala, ha alcuni componimenti indirizzati alla Vergine, che formano uno strano contrasto con la restante sua lirica profana. Peire de Corbian ha una sua poesia a Maria con alcuni versi, che un cantore dello stil nuovo avrebbe volentieri indirizzati alla donna amata:

> El mon una no'us someilla
> Ni londana ni vezina.

Questo comparare la « dompna dels angels reina » alle creature umane veniva ad essere in fondo nulla più che un avvicinarle, esse medesime, a Maria.

Il punto di distacco fondamentale tra la poesia del nuovo stile e la siciliana e guittoniana risiede nella nuova concezione dell'amore e della donna. Dai versi di Guittone e da quelli della scuola siciliana s'eleva un ideale femminile che risponde alquanto a quello del maggior numero dei trovatori e che consiste nel vagheggiamento senza limiti di due occhi azzurri, di due trecce bionde, di un esile corpo e di due bianche mani. Talvolta anche la nota voluttuosa fa capolino insieme ad una ombra calda di sensualità.

Invece la donna, nella nuova poesia, è trasportata in regioni più nobili, è quasi spiritualizzata e sollevata dalla

terra al cielo, in quanto si celebrino non soltanto le bellezze del corpo, ma le virtù dell'animo. Gli effetti della sua vista sono dunque altrettanti stimoli al bene, perchè non toccano soltanto le facoltà materiali, ma ben anche quelle dello spirito. Il Guinizelli celebra con alcuni versi mirabili questi effetti di gentilezza senza pari:

> Passa per via sì adorna e sì gentile,
> Ch'abbassa orgoglio a cui dona salute,
> E fa'l di nostra fe', se non la crede.
>
> E non si po' appressar omo ch'è vile;
> Ancor ve dico ch'à maggior virtute:
> Null'om po' mal pensar fin che la vede.

E ama scendere fra il popolo a raccogliere fresche e ingenue ispirazioni, poichè gli studi lo han convinto che dal popolo procede sempre un'onda sana di poesia, quando l'artista sappia farla sua e trasfonderla in una forma eletta e aristocratica d'arte.

Il Guinizelli è stato definito a ragione un poeta « visivo »: coglie delle cose il lato luminoso e lo rende con una efficacia sorprendente. Le imagini, che gli sveglia la donna amata, sono tutte scintillanti di luci improvvise:

> Voglio del ver la mia donna laudare
> Et assembrargli la rosa e lo giglio,
> Como la stella diana splende e pare,
> Et ciò che è lassù bello a lei somiglio....

Il saluto dell'amata lo colpisce e pargli allora che amore faccia sentire su lui tremendi effetti:

> Per gli occhi passa como fa lo trono
> Che fer per la finestra de la torre
> E ciò che dentro trova spezza e fende;
>
> Remagno como statua d'ottono,
> Ove vita nè spirto non ricorre,
> Se non che la figura d'omo rende.

Oh, nella spiritualizzazione della donna e in questa elevazione di essa verso le cose del cielo, chi non sente il processo mirabile, per cui Dante solleverà verso l'empireo, tra i cori degli angioli, per le sfere lucenti, la sua Beatrice?

Accanto al Guinizelli vivevano in Bologna altri minori poeti, dei quali alcuni accolsero (altri no) le nuove idealità poetiche. L'influenza del Guinizelli si fa sentire in Onesto da Bologna, che polemizzò con Guittone e diresse anche sonetti a Cino da Pistoia. Onesto può considerarsi, s'io non mi inganno, quale il precursore più vero e maggiore di Cino, e forse conobbe Cino, quando questi fu iscritto allo studio di Bologna, ove s'addottorò nel primo trentennio del sec. XIV.

Corrono tra la poesia del pistoiese e quella di Onesto de' rapporti singolari. I versi:

> Di fede e di pietà canzon vestita,
> Va a le donne e gettati a' lor piedi;

ritraggono, è vero, un motivo assai comune alla lirica dello stil nuovo nella loro richiesta alle donne gentili di farsi interpreti tra l'amata e il poeta; ma gli accenni al dolore e ai tormenti dello spirito iniziano in Onesto bolognese quella «poesia del dolore», che costituisce la nota fondamentale della musa del Cavalcanti e di Cino.

Mentre il Guinizelli è essenzialmente visivo, Onesto, pur essendo minor poeta, mi par più complesso in quanto è il cantore di alcuni potenti stati psicologici. Talvolta una nota pessimista si lagna tra i ritmi di Onesto, e risveglia nel ricordo il suono di taluni versi leopardiani.

> ....Quanto più dura
> La vita mia, più soverchia il dolore

canta Onesto in una delle sue migliori canzoni. E altrove altre voci di dolore non mancano di farsi sentire, dolci e tristi nel medesimo tempo. Difetta tuttavia ad Onesto la fantasia del Guinizelli e l'imaginazione potente che idealizza il fantasma, pur suscitandolo dinanzi ai nostri occhi, com'e fosse cosa reale.

Ma Paolo Zoppo di Castello è un guittoniano, che provenzaleggia e ama le distinzioni più sottili della scolastica, le definizioni esageratamente minuziose e i sillogismi e anche la terminologia di Guittone; mentre Fabrizio dei Lambertazzi e Plizaro da Bologna e Semprebene e Gherarduccio Garisendi e Bernardo da Bologna nei pochi versi, che ci hanno lasciati, mostrano di riattaccarsi al Guinizelli. Sicchè non sarà esagerazione ammettere che tutta una piccola scuola poetica si sia raccolta intorno a Guido in Bologna, e che Bologna sia da ritenersi, come a dire, la culla dello « stil nuovo ». E a questa « scuola bolognese » congiungerei volentieri gli studiosi di Dante a cavaliere del secolo XIII e del seguente: affacendati notai, che tra l'uno e l'altro atto notarile ingannavano gli ozi registrando nelle male copie versi di Dante. « Dante (ha scritto del resto il Carducci nel suo discorso « sullo Studio bolognese) fu a Bologna; e scrisse al- « l'ombra della Garisenda rime d'amore, e pregiò la « eleganza dello scrivere e conversar bolognese, e salutò « maestri e padri gl'illustri dottori di Bologna e coi « grammatici di Bologna non isdegnò venire in gara di « versi latini ».

E a Bologna fu, nello Studio, Cino da Pistoia, che scrisse il primo canzoniere d'amore organico che vanti la letteratura italiana e che dovrebbe considerarsi, come studioso, come umanista, come poeta, il precursore, nonchè l'amico di Francesco Petrarca.

Gli elementi costitutivi della grande poesia di Dante e del Petrarca, l'idealismo e la verità, si rinvengono di già nei lirici amorosi e dotti di Bologna.

Infatti questi poeti, così idealisti, non isdegnano talvolta di scendere ad un tono quasi eccessivo di verismo, sempre scrivendo poesie alte e nobili. Alla vista di Lucia, che ha un cappuccio a vari colori, Guinizelli rompe in un grido, che è quasi un fremito di voluttà, e finisce con un tratto umoristico:

Ah, prender lei a forza, oltra so grato,
E baciarli la bocca e'l bel visaggio
Et li occhi suoi, ch'èn due fiamme di foco!

Ma pentomi, però che m'ho pensato
Ch'esto fatto poría portar dannaggio
E altrui dispiaceria forse non poco.

L'umorismo, che non è lazzo volgare, ma un triste sorriso proveniente dalla considerazione dei contrasti grandi e piccini della vita, non poteva mancare alla poesia della schiera colta di Bologna, che, consumata nello studio, aveva imparato dai libri che la vita è dolore. E non isdegnano neppure, i poeti bolognesi, di attingere alla poesia del popolo, che sospira dolcemente a Bologna, e a lato le squilla la poesia dell'arme.

Da Bologna la poesia del nuovo stile migrò, insieme con le propagazioni dello Studio, nel Veneto, a Padova, e sopra tutto in Toscana con Guido Cavalcanti, con Dante e con Cino da Pistoia e con altri poeti.

Ildebrandino da Padova, come lo chiama Dante, o Aldobrandino de' Mezzabati, come pare veramente si chiamasse, priore del collegio dei giudici in sua patria nel 1289, podestà di Vicenza nel 1294, e tre anni di poi consulente intorno a una gran lite fra i Trevisani e il patriarca d'Aquileia, fu anch'esso «doctor utriusque iuris»

e poeta [1]): e come poeta appartenne, non v' ha dubbio, alla cerchia ristretta del nuovo stile. Basterebbe questa ballata per collocarlo insieme al Cavalcanti e agli altri al di fuori della poesia del Notaro e di Bonagiunta:

Quanto più fisso miro
Le bellezze che fan parer costei,
Amor tanto per lei
M' incende più di soverchio martiro.

Parme vedere in lei, quando la guardo
Tutt' or nova bellezza,
Che porge agli occhi miei novo piacere;
Alor mi giunge amor con un suo dardo
Et con tanta dolcezza
Mi fere il cor, che non si può tenere
Che del colpo non gride;
E dice: o occhi, pel vostro mirare
Mi veggio tormentare
Tanto, ch' io sento l' ultimo sospiro.

In questa ballata tutto è grazia: lo stile, la lingua, il modo sottile di rappresentare psicologicamente il fatto d' amore. Di più una musicalità gentile avvolge le due strofe, quale ammiriamo sopra tutto in Dante e nel Cavalcanti, cioè nei poeti di Toscana. C' era egli, per ottener questo, bisogno che Aldobrandino si recasse a Firenze? No, certo: lo Studio di Bologna fu come il crogiuolo della nuova lirica, che fu la prima e vera voce poetica d' Italia.

Il Cavalcanti, poeta spiritualmente più evoluto del Guinizelli, è considerato quale l' espositore delle dottrine del « dolce stil nuovo ». E a ragione, perchè la sua celebre canzone: *Donna mi prega perch' io voglia dire*, è la vera depositaria delle nuove teorie su amore. Con un

[1]) M. BARBI, *Due noterelle dantesche*, Firenze, 1898.

procedimento scientifico, ch' egli chiama « natural dimostramento », si propone di risolvere le seguenti questioni: « dove amore dimora, e ciò che lo fa nascere, e la sua « proprietà, e ciò che è la sua potenza, il suo essere, e « ognuna delle sue manifestazioni, il piacere che lo fa « chiamare Amore e se si può vedere corporalmente ».

Intorno alla risoluzione di questi quesiti s' era già affaccendata la lirica dei trovatori e quella siciliana; ma mentre questa considerava amore e la donna come elementi necessari alla perfezione del cavaliere e cortigiano, la poesia del « dolce stil nuovo » li considera come capaci di dare la perfezione allo spirito.

Il Cavalcanti, in un sonetto all' Orlandi, compara perciò la sua donna con vividi colori alla Madonna venerata in Orsanmichele, e in un altro componimento trova una forma davvero eccellente per esprimere questa sua idealizzazione:

> Chi è questa che vien, ch' ogn' uom la mira,
> E fa tremar di caritate l' are,
> E mena seco amor sì, che parlare
> Om non può, ma ciascun ne sospira?....
>
> Non si poria contar la sua piacenza
> Ch' a lei s' inchin' ogni gentil uirtute
> E la beltate per suo dio la mostra....

Le donne cantate da questi poeti sono dunque estramondane, vivono nelle regioni del sogno, possono avere un riflesso sulla terra; ma sono tali nella loro essenza da sfuggire a qualsiasi confronto naturale. Tali Giovanna del Cavalcanti, Selvaggia di Cino e Beatrice di Dante, poichè anche la donna di Dante spicca il suo volo dallo « stil nuovo ». Gli accenni a fatti materiali, quali l' incontro a nove anni e a diciotto, ecc. ecc., si spiegano tutti con le costumanze letterarie d'allora. Era del resto, nè più nè meno,

quello che facevano i poeti francesi, cresciuti nella temperie intellettuale e filosofica delle scuole di Francia. Cercavano anch' essi di materializzare il fantasma ideale per fissarlo alla terra, affinchè non si sperdesse per le vie del cielo. Richart de Semilli, uno dei più dolci lirici francesi, affermò di aver incontrato la sua donna, quando recavasi al perdono oltre la Senna. Chi non rammenta gli incontri di Dante e di Beatrice e persino quelli del Petrarca e di Laura?

Uno degli anelli maggiori di congiunzione tra la scuola bolognese e la toscana fu veramente Cino da Pistoia, che forse dettò in Bologna gran parte dei suoi versi d' amore. Il Carducci l' ha collocato tra il Cavalcanti e l' Alighieri, benchè un poco più sotto, mentre il Gaspary ha fatto pesare su lui un severo giudizio, la cui ingiustizia appare evidente, anche se esaminiamo soltanto la fine dichiarazione delle sue rime fatta dal Bartoli.

La gentilezza del Cavalcanti e le novità introdotte dal Guinizelli si rinvengono tutte nella seguente ballata, che è una delle gemme del nostro poeta:

Donne leggiadre e giovani donzelle,
Deh, per lo vostro onore
Per me pregate a cui son servidore.

Egli è una tra voi
Con si vaga bellezza
Che face amante ciascun che la mira;
Perchè dagli occhi suoi
Si move una chiarezza
Che dà conforto a chi per lei sospira;
E quando i suoi begli occhi in vêr me gira
Sento lo gran valore
Che per grazia mi fa sentire amore....

Oh, come mai, io mi chieggo, ha potuto il Gaspary lasciar scritto che la « Musa di Cino è prolissa, senza

« forza e piena di trivialità »? Come mai potè scrivere: « la molta oscurità nei versi di Cino non nasce tanto « dalla ricercatezza del pensiero, quanto dalla goffaggine « dell' espressione » ?

Per me, invece, Cino è poeta eccellente, e se talvolta non ci appar del tutto chiaro, bisogna tener presente che il linguaggio poetico subisce le sue evoluzioni e che il significato delle parole e delle frasi si trasforma e che molte voci dicono oggidì ciò che non dicevano altra volta: e che ciò che a noi oggi pare oscuro poteva parer chiarissimo nel dugento e nel trecento a chi aveva mentalità diversa dalla nostra.

Il severo giudizio del Gaspary pesa ancora ed ha sempre pesato, più o meno, sulla poesia di Cino. Non che tutti gli studiosi abbiano accettato, senza controllo, l'opinione del dotto straniero; ma per la maggior parte, s'io non m'inganno, essi non sono sfuggiti appieno a quella specie di giudizio tradizionale, che perseguita ancora la Musa del nostro poeta. Il Gaspary ha certamente mostrato di non aver compreso il significato essenziale della poesia del pistoiese e di averne frainteso lo scopo, scrivendo, com'egli ha fatto, che la sua poesia appena cerca di superare i luoghi comuni del lamento amoroso, cade in sottigliezze e spesso diviene affatto inintelligibile.

Pur di recente V. Rossi, esaminando con occhio senza dubbio più fine la poesia di Cino, non ha esitato a scrivere che, quando il nostro poeta tenta nelle vie e nei modi usati dal Cavalcanti le analisi psicologiche, « riesce non « pur freddo ma goffo, arido sillogizzatore e maneggiatore « meccanico di concetti astratti in maschera di persone. « Ei torna così al vecchio stile ». Ora, a me pare necessario, stando così le cose, levare la voce in favore

di Cino, il quale s'è raccomandato da sè ai posteri con un canzoniere che è tra i più belli della nostra letteratura. Poche altre raccolte di liriche amorose gli stanno a paro: quella del Petrarca, che ne ha tratto più d'una ispirazione, e quella del Boiardo, che dipende dal Petrarca.

Cino da Pistoia è per me un poeta superiore al Cavalcanti, in quanto psicologicamente parlando è più evoluto e più profondo. Non ne ha l'imaginazione, ma possiede maggior forza di pensiero. E non credo, come vuole il Rossi, che il sentimento suo non valga a sollevarlo « alla visione della pura bellezza di un'anima « che intorno a sè diffonda aure di nobiltà e di virtù ». Mi basterà riandare i seguenti versi, per convincermi del contrario:

> Amor, che sa la sua virtù, mi conta
> Di questa donna sì alta valenza,
> Che spesse fiate lo suo saper monta
>
> Di sopra la natural conoscenza;
> E temo vadi l'alma tosto fore,
> E conquiso divengo, e'n gran temenza,
> Ch'io sento ch'à di lei troppo timore.

Anche Cino adunque, come Dante e il Cavalcanti, confessa che non ha tanta forza ch'egli possa significare appieno l'intensità del suo sentimento, e rimane smorto e pauroso dinanzi alla vista della sua donna, che passa ne' suoi versi come un maraviglioso fantasma di pura bellezza ed è esaltata sempre con uno sgomento infinito:

> Lasso! che, amando, la mia vita muore.

Alcuni motivi poetici ritornano in Cino, che son propri di tutta la scuola del « dolce stil nuovo ». Così

il poeta si domanda se la sua donna sia umana creatura o piuttosto sia, così novella, un messo mandato dal cielo, e chiama la morte e la invoca a liberarlo dei tormenti amorosi.

Ma sopra tutto Cino imita Dante, e basterà a me riprodurre il seguente sonetto, che è quasi una copia di un celebre componimento dantesco:

Tutto mi salva il dolce salutare
Che vien da quella ch'è somma salute,
In cui le grazie son tutte compiute:
Con lei va amor e con lei nato pare.

E fa rinnovellar la terra e'l mare
E rallegrare il ciel la sua virtute;
Già mai non fur tai novità vedute
Quali per lei ci face amor mostrare.

Quando va fuori adorna, par che il mondo
Sia tutto pien di spiriti d'amore,
Sì ch'ogni gentil cor divien giocondo;

Ed il mio cuor dimanda; ove m'ascondo?
Per tema di morir vuol fuggir fore.
Ch'abbassi gli occhj, allor tosto rispondo.

Un tratto della poesia del Guinizelli e di Dante consiste nel sollecitare le donne a rendere onore all'amata, come a quella ch'è più ricca dì pregio e di virtù. Cino scrive:

Quanto si puote, a prova, l'onorate,
Donne gentili, ch'ella voi onora,
E di lei'n ciascun loco si favella:

Unque mai par si trovi nobiltate,
Ch'io veggio amor visibil che l'adora,
E falle riverenza, sì è bella.

Ed un'imagine famosa di Dante e comune ad altri poeti, è quella che consiste nel far degli occhi il seggio d'amore. Cino, anch'esso, l'usa:

....In quegli occhi gentili, e 'n quel viso
Sta amor, che m'ha conquiso....

e altrove:

Il dolce amor che ne' suoi occhi ride.

E potrei continuare a lungo.

Il dolore costituisce la nota fondamentale della poesia di Cino, sia ch'egli alluda agli effetti che su lui producono gli occhi dell'amata [1]), sia che si rivolga ad Amore:

Amor, così son costumato teco,
Che l'allegrezza non so che si sia.

Egli afferma che gli « convien morire del pianto », e che il pensiero stesso della sua donna gli è cagione di dolore, sì che l'anima sua, al solo vederla,

Isbigottisce e divien paurosa
E sempre ne dimora in tal tremore,
Che batter l'ali nessun spirit'osa,
Che dica a lei: Madonna, costui muore.

Gli stessi suoi desideri

Presentansi pien tutti di martiri;

e il poeta si rifugia nel pensiero della morte:

Laond'in ciò mi distruggo e vo a morire
Chiamando morte, che per mio riposo
Mi toglia innanzi ched io mi disperi.

Cino ha una forza d'espressione rara e talvolta veramente grandiosa. Per questo egli riesce a comporre versi eccellenti, come questi su Amore:

---

[1]) Si noti, però, che alcuni componimenti, in cui è parola degli cchi amati, non appartengono probabilmente al nostro poeta.

E fieramente con sua face accesa
Va tormentando l'anima che muore;

o i seguenti sul dolore:

Il dolor grande che mi corre sovra
Da ciascun canto, per tormi la vita;

o quest'ultimo infine:

Una donnà mi passa per la mente.

Quèsta è veramente tecnica che raggiunge un grado ragguardevolissimo verso la via della perfezione, in quanto la disposizione armoniosa delle vocali e dei suoni consonantici conferisce al verso un andamento libero e sciolto, quale di rado avviene di trovare. I versi da me citati potrebbero essere stati scritti da Dante o dal Petrarca o da qualche grande poeta moderno, e sfido chi ha senso di poesia a contraddirmi.

Guido Orlandi da Firenze non è del tutto sciolto dagli impacci dello stile guittoniano; anzi lo diresti, a ragione, nutrito di quel linguaggio poetico, fatto di comparazioni e di sottigliezze, che a noi diversamente educati, riesce il più delle volte oscuro e talora incomprensibile. Ma talvolta egli trova immagini ricche di colori e piene di soavità nella loro gentilezza:

Condotto son in porto d'acqua viva
Con dilettosa riva,
Piena di gigli colorati e belli,
Con voce dolce e clera
La dimane e la sera,
Perch'io vivo gioioso innamorato.

Egli giunge anche a trar fuori dalla sua anima qualche accento nuovo alla poesia della sua età:

> Amor s'i' parto, il cor si parte e dole
> E vol disamorar ed inamora.
> Tant'ò guardato lo raggio del sole,
> Che ciò ch'io guardo par di sua natura.

Anche per l'Orlandi le gioie e i conforti che vengono da amore non sono paragonabili alle doglie che procura:

> Oi lasso, che non è gioia d'amore
> A nessun uomo che di bon cor ama,
> Che non abbia più doglia che dolzore!
>
> Il cominciar è doglia a chi lo brama
> E lo finir è doglia più dell'ore;
> Lo mezzo è conforto e doglia si chiama.

Con tutto ciò, v'è chi pensa che l'Orlandi non sia stato poeta del « dolce stil nuovo », fondandosi sopra una sua corrispondenza, già da noi ricordata, con il Cavalcanti. Questi nel suo bel sonetto:

> Una figura della donna mia,

si propose di rappresentare intelligibilmente la donna amata per via di un ravvicinamento alla Vergine. E alludendo al culto della Madonna dell'oratorio di Orsanmichele, disse per rima che la sua donna amata era, come Maria, rifugio e porto di salute:

> Sana in pubblico loco gran langori,
> Con reverenze la gente la 'nchina;
> Duo luminara l'adornan di fiori.

Gli infermi di mente, cioè i peccatori, che la Vergine sana, sono per il Cavalcanti coloro che errano contro amore, e i fra' Minori, che hanno gelosia del nuovo culto, e lo accusano di idolatria, sono i detrattori, che muoion d'invidia. Guido Orlandi, rispondendo, mostra di non aver bene compreso il Cavalcanti e prende alla lettera il sonetto dell'amico fiorentino:

Li fra' Minori sanno la divina
Scrittura latina;
Et de la fede son diffenditori
Li buon predicatori:
Lor predicanza è nostra medicina.

È vero: l'Orlandi mostra di non aver compreso; ma ciò fa espressamente, giovandosi d'un'astuzia di tenzonatore, della quale già gli porgevano esempio i Provenzali. Il Cavalcanti avrebbe potuto ribattere, a ragion d'esempio: « ben veggo che non m'avete inteso, e quasi « vorrei dire siete di corto intelletto... ». Avrebbe risposto come un poeta occitanico qualsiasi; e non occorre certo produrre esempi, perchè la cosa è troppo nota.

Resta invece per me il fatto che il piccolo canzoniere dell'Orlandi splende qua e là di vere bellezze, e, salvo due o tre componimenti, è vestito di quella musicalità e di quella luce, che accompagnano i nuovi concetti del dolce stile. La sua forma eletta e lo studio sottile, che vi si mostra, nell'espressione degli stati psicologici e nell'esame del processo, per cui l'anima si accende quando gli occhi le fan conoscere la persona amata, dan diritto all'autore d'essere annoverato fra i poeti del « dolce stil nuovo ».

Anche il minuscolo canzoniere di Gianni Alfani è pieno di voci armoniose. In lui si ricercherebbe invano una grande profondità di pensiero. Egli si piace delle squisite eleganze di forma, ama sentir fluttuare nell'anima i suoi fantasmi e manifestarli in un'ondata di musica, rendendoli soavemente canori per via del verso ben costruito e della rima eletta e armoniosa. Una malinconia dolce, quasi un senso di nostalgia indefinito, accompagna questo sobrio poeta, che piange d'amore, lontano dalla patria e disposa il ricordo dell'amata a quello d'una

tenera amicizia per un amico poeta. In questa sospirosa ballata, c'è tutto Gianni Alfani coi suoi tormenti, con la sua tristezza, con la sua nostalgia:

> Ballatetta dolente,
> Va mostrando 'l mi' pianto
> Che di dolor mi cuopre tutto quanto.
>
> Tu te n'andrai in prima a quella gioia
> Per cui Fiorenza luce ed è pregiata;
> E quetamente, che no le sia noia,
> La priega che t'ascolti, o sconsolata,
> Poi le dirai affannata
> Come m'ha tutto infranto
> Il triste bando che mi colse al canto.
>
> S'ella si volge verso te pietosa
> Ad ascoltar le pene che tu porti,
> Traendo guai, dolente e vergognosa,
> Lei piangi come gli occhi miei son morti
> Per li gran colpi e forti
> Che ricevetter tanto
> Da' suoi, nel mio partir ch'or piango in canto.
>
> Poi fa sì ch'entri nella mente a Guido
> Perch'egli è sol colui che vede amore;
> E mostrali lo spirito ch'un strido
> Me tra' d'angoscia del disfatto core.
> E se vedrà 'l dolore
> Che 'l distrugge, i' mi vanto
> Ched e' ne sospirrà di pietà alquanto.

Poeta più forte e vigoroso nella forma è Dino Frescobaldi, che per la salda compagine del verso si palesa non indegno di far parte dell'eletta schiera, cui appartiene l'autore della robusta canzone: « Così nel mio « parlar voglio esser aspro ».

Dino Frescobaldi mi porge occasione di metter in evidenza, per via d'un esempio, la singolare diversità di significazione tra la poesia provenzale e quella del « dolce stil nuovo ». Più d'una tenzone provenzale esiste,

in cui è parola se siasi da preferire l'amore d'una giovane o d'una donna maritata, e il dibattito si svolge intorno alle gioie del senso, che si posson ricavare dall'una piuttosto che dall'altra; mentre a Verzellino che muove il medesimo dimando, Dino risponde ch'è da eleggersi la fanciulla, ma soltanto per una ragione:

> Per ciò che la pulcella, ch'à lo core
> Mosso ad amare, è fatta disiosa,
> Ch'altro non chiede che 'l disio d'amore.

Del rimanente, anche Verzellino, che merita pure d'essere considerato come un poeta del dolce stile, aveva iniziato la tenzone, o piuttosto la domanda, con intendimento ben diverso da quello che informa il dibattito occitanico. Parmi prezzo dell'opera riprodurre il sonetto di Verzellino, che è certamente una bella cosa:

> Una piacente donna conta e bella
> Un valletto riguarda tanto fiso,
> Ch'egli à lo core per mezzo diviso:
> E similmente il guarda una pulcella.
>
> Ciascuna per amore a sè l'appella:
> La donna il mira tutt'or senza riso
> E la pulcella s'allegra nel viso
> Quand'ella il vede e tutta rinnovella.
>
> Onde 'l valletto dice che lo core
> Donar lo vuole a la più amorosa,
> E sol di lei vuol esser servidore.
>
> Veder non sa cui più distringa amore
> Nè qual di lui si sia più disiosa.
> Dunque sentenzia chi à più valore.

Ma Lapo Gianni è certamente superiore a tutti codesti minori cantori, ed è degno d'essere posto accanto al Cavalcanti, al Guinizelli e a Dante. La scioltezza del suo verseggiare è davvero notevole, perchè da essa deriva alla sua poesia una bella trasparenza cristallina, anche

quand'egli esprime concetti, che, secondo il linguaggio poetico del tempo, sono manifestati in modo tutt'altro che chiaro per noi. Sa però scrivere versi come questi:

> I' fui sì tosto servente di voi
> Come d'un raggio gentil amoroso
> Di vostri occhi mi venne uno splendore;
> Lo qual d'amor sì mi comprese poi
> Ch'avanti voi sempre fui pauroso,
> Sì m'incerchiava la temenza il core.

Altre volte egli indulge agli abiti poetici della sua età, e scrive allora una strofa, come la seguente, che racchiude nel giro di tre periodi tutto il processo psicologico dell'origine d'amore secondo la teoria accettata dai poeti del nuovo stile:

> Dentr'al tuo cor si mosse un spiritello,
> Escì per li occhi e vennem'a ferire
> Quando guardai lo tuo viso amoroso.
> E fe' il cammin pe' miei sì fero e snello,
> Che 'l core e l'alma fece via fuggire,
> Dormendo l'uno e l'altro pauroso.
> E, quando 'l sentì giunger sì orgoglioso
> E la presta percossa così forte,
> Temetter che la morte
> In quel punt'overasse 'l suo valore.

Ma più di frequente egli sa trarre dalla sua lira una serie di gamme d'una gentile musicalità, e sa comporre ballate, come quella che incomincia:

> Dolc'è il pensier che mi nutrica 'l core,

che sono piccoli capolavori. Chi non sente la soavità di questa strofa, nella quale il concetto si fonde così nobilmente con la forma, da ottenerne effetti veramente pieni di bellezza, quali sapevano ricavare Dante e il Cavalcanti?

Quest' angela, che par di ciel venuta,
D' amor sorella mi sembr' al parlare
Ed ogni su' atterello è meraviglia.
Beata l' alma che questa saluta!
In colei si può dir che sia piovuta
Allegrezza, speranza e giò compita
Ed ogni rama di virtù fiorita,
La qual procede dal su' gran valore.

Lapo Gianni non è così profondamente drammatico nella rappresentazione dei suoi sentimenti come il Cavalcanti; non è così luminoso ne' suoi fantasmi poetici come il Guinizelli; ma è il cantore della vita dello spirito, nei meandri del quale lancia un acuto sguardo indagatore per domandargli l' origine e la significazione e il valore dei fenomeni interiori. Lapo Gianni, il Cavalcanti e il Guinizelli sono i veri e propri amici spirituali di Dante, che non risparmiò ai due ultimi ammirazione e lode, e volle compagno il primo e il secondo nella sua fantasia maravigliosa:

Guido, vorrei che tu e Lapo ed io
Fossimo presi per incantamento,
E messi in un vascel che ad ogni vento
Per mare andasse a voler vostro e mio.

Dante ha nel suo Canzoniere, non ancora apprezzato quanto merita, perchè ancor poco studiato, qualcosa della potenza drammatica del Cavalcanti.

Il Cavalcanti, spirito delicato, febbrile e austero, morbosamente facile agli sdegni e all' ire e amante della solitudine, e Dante con la sua profonda sensibilità e con la sua nobile fierezza possono bene essere definiti i primi poeti moderni d' Italia.

Riflessi di costumanze giuridiche nell' antica poesia di Provenza

Chieggo venia se incomincio frammischiandomi alla compagnia non di rado malvagia e scempia dei giullari e precisamente dei giullari della peggiore specie! Cardaillac fu uno di quei « joglaret » presuntuosi e arroganti che infestavano le corti con la loro maldicenza, ma talvolta le rallegravano coi loro lazzi e col canto delle altrui poesie. Fu deriso e offeso dal Dalfino d' Alvernia e da Giraut de Bornelh per un difetto fisico che si prestava allo scherno, dato il suo mestiere. Mancavagli, cioè, la mano destra e il Dalfino aveva buon giuoco nel rinfacciargli di non essere capace.... di congiungere le mani in chiesa, di sonare la viola o di tagliare il pane e nel rimproverarlo per non potere divenire giammai un buon copista e per non riuscire mai a portare dieci anelli, a meno di infilarne due per dito:

> Ni non tenretz mais detz anels,
> S' en chascun det no ' n metetz dos [1]).

D' altro canto, Giraut de Bornelh non gli risparmiava

---

[1]) F. WITTHOEFT, *Sirventes joglaresc* (*Ausg. u. Abhandl. aus d. Gebiete der roman. Phil.*, *LXXXVIII*), 189, p. 43.

gli strali della sua ironia e dicevagli, in tono di sarcasmo, che era *mal fach per escriure legenda* [1]). Se, come da alcuno si è creduto, a Cardaillac fosse stata tagliata la mano destra sul campo di battaglia o durante una prigionia di guerra, gli scherni del « maestro dei trovatori » e del Dalfino sonerebbero male e potrebbero ricadere, come un' onta, sui due poeti. Vedremo, invece, fra non molto per quali ragioni presumibilmente Cardaillac dovè avere amputata una mano.

Ma ecco qui un altro giullare, a cui manca un piede, Cavaire, del quale sono a noi pervenute due tenzoni: l' una con un certo Folco, l' altra con un certo Bonafos. Cavaire, fiorito qualche anno più tardi di Cardaillac, e cioè sul principio del sec. XIII, fu anch' esso oltraggiato per la sua disgrazia. Folco gli chiedeva canzonandolo: *Digatz: lo pe per que perdest?* E Bonafos, per di più, faceva allusione malignamente a uno strumento di ferro pel quale il giullare aveva avuto accorciato il piede [2]).

Ecco ora Marcoat, giullaretto guascone, che difetti fisici di questo genere pare non avesse, ma aveva conoscenze tutt' altro che pulite. Inviò un giorno un serventese a un certo Barrieira, al quale il dì innanzi era stato tagliato un piede (ediz. Dejeanne):

Que d' un pe fon ier sebratz

ed è curioso che nello stesso componimento Marcoat abbia ricordata un' altra persona, certo Serra, a cui mancava appunto.... un altro piede. E in un altro serventese (egli non ce ne ha lasciati che due in tutto), parlando

[1]) A. KOLSEN, *Sämmtliche Lieder des Trob. G. de Bornelh*, Halle, 1910, p. 474.

[2]) LAVAUD, *Troub. cantaliens*, II, 550.

di certo Domein Serena, affermò che costui era *de jos escoutellatz — E del p[u]ing destre arpatz*. Insomma, Domein Serena stava peggio di tutti gli altri, poichè era stato mutilato di un piede e della mano destra!

Non siamo, a mio avviso, in mezzo ad eroi, che abbiano lasciato in battaglia un brandello del loro corpo o, fatti prigionieri, siano stati sottomessi a barbare amputazioni. Siamo bensì, con molta probabilità, fra individui malvagi, presso che facinorosi, che la società ha puniti per colpe o per delitti commessi. Lo scherno dei poeti appare perciò, se non giustificato, per lo meno spiegato, poichè il loro difetto fisico era il segno palese della loro condanna, il marchio della loro ignominia. Cavaire aveva infatti rubato e, a sentire Bonafos, aveva strangolato uno o più pellegrini:

> Que romieus, so'm van comtan,
> Anavatz estrangolan.

Cardaillac doveva essere un ladro, perchè non si spiegherebbe altrimenti un'allusione di Giraut (v. 57): *Gardatz que non fassatz paner — Als ostes*. « Faire paner » è una locuzione ben nota che significa appunto « rubare »; e il poeta di Lemosì credeva Cardaillac capace di compiere le sue gesta persino in casa di chi l'ospitava (*als hostes*). Le conoscenze di Marcoat non dovevano essere più rispettabili di questi due giullari, sicchè è giocoforza convenire che ci troviamo imbrancati con certi galantuomini che rubano o strangolano o fanno qualche altra prodezza di siffatta natura. Viene alla mente una breve tenzone (fra ironica e faceta, malgrado il macabro argomento) di Blacatz e Pelizier nella quale il primo di questi due invita l'altro a scegliere fra tre ladroni, di cui uno, per aver rubato due capponi, perdette il piede

e il pugno destro, il secondo per due danari fu impiccato (e veramente, dice Blacatz, vi fu un po' di vendetta, poichè la pena fu troppo grave!), il terzo fu accecato per essersi appropriata una lancia e una cappa:

> En Pelizer, cauzetz de tres lairos,
> Lo qal pres peis per enblar menuders,
> Que l'us perdet lo pe per dos capos
> E·l poing destre, e puois fo senestrers;
> E·l segonz fo pendutz per dos diniers,
> Mas aiqi ac un pauc trop de venianza;
> E·l terz fo orbs, car emblet una lanza
> E la chapa del monge del[s] mosters [1]).

Abbiamo in questi versi ritratte alcune pene assai frequenti, si può dire, nel medio evo: l'*abscissio manus ac pedis*, l'*effossio oculorum* e l'impiccagione. Cardaillac e Cavaire sapevano, per disgraziata esperienza, che cosa fosse la prima di queste tre pene e ne portavano l'impronta manifesta, fatti ludibrio agli uomini, divenuti oggetto di scherno nella loro forse meritata ma non meno tragica sorte.

Nella lirica dei provenzali, sotto molte e svariate fioriture di un'arte elegante e attraverso un velo di imagini spesso squisite, si scorgono molti riflessi, com'è naturale, delle tradizioni, degli usi, delle costumanze dei tempi. Le credenze e le superstizioni offrono motivo a locuzioni, che sono sovente un testimonio prezioso di abitudini scomparse o sul punto di scomparire; la guerra, i commerci, la caccia, il giuoco, la musica, i mestieri forniscono espressioni ricche talora di evidenza e di plasticità; molte insomma fra le manifestazioni dei costumi, dei gusti, delle preferenze e, in una parola, della civiltà si specchiano, in maggiore o minor misura, nella

---

[1]) APPEL, *Provenz. Chrestomathie*[4], n. 99, p. 139.

poesia dei trovatori come in ogni altra poesia. La vita di tutti i giorni risuona più o meno fiocamente entro alcune delle strofe levigate dei poeti di Provenza, non già come (mi si perdoni l'imagine) nelle valve di vecchie conchiglie mormorano le onde del mare, vana illusione del senso; ma sibbene vi risuona senza fallacia, con verità e con fedeltà. Il diritto, regolatore della vita sociale, — ecco dove volevamo arrivare! — trova anch'esso un'eco nella lirica occitanica e questa eco ci ammonisce che la poesia ha tuttavia le sue radici nella realtà anche quando solleva le sue rame fiorite nelle regioni della fantasia e delle illusioni. Ascoltiamola con attenzione, questa voce affiochita dal tempo, questa tremula eco lontana, e procuriamo di distinguerne gli insegnamenti!

E giacchè abbiamo incominciato con rivolgere la nostra attenzione a genti colpite da accuse e da pene, vediamo se per la storia del diritto penale nell'età di mezzo non offrano qualche altro elemento le poesie dei trovatori. A certi condannati vigeva l'usanza di far portare un segno d'infamia, un « cappello » o una « ghirlanda » in testa. Per la legge del contrapasso, così largamente applicata nel medio evo, l'ignominioso distintivo non era talora senza rapporto più o meno evidente con la colpa commessa. Onde si legge nel *Registre criminel du Châtelet* (I, 305) che alcuni ladri d'uva subirono lo scorno d'essere esposti al pubblico con le teste inghirlandate di tralci di vite. E come il segno della condanna portava con sè la rovina della reputazione del colpevole, essendo quasi la prova del crimine, così avvenne che in francese la locuzione *mauvais chapeau* e in provenzale *mal capel, croi capel* venissero a significare « cattiva reputazione ». Peire Bremon Ricas Novas in un suo serventese contro Sordello scrisse, non senza una punta di ironia,

che il trovatore mantovano non ebbe mai a portare, per ragione di un laido delitto, un *croi capel*:

Ia per laich crim non portetz croi capel

e con ciò avrà voluto alludere alla equivoca nomèa che perseguitò il poeta dopo il ratto di Cunizza[1]. Invece, Peire Vidal parlò realmente del contrassegno dell'ignominia in alcuni versi violenti che ci fanno assistere a un altro supplizio e che suonano (ediz. Anglade):

Liatz a la coa d'un taur
Degr'esser frustatz pel mazel
D'Ast, on vesti l'orre *capel*
De tracion . . . .

Accadeva infatti che per tradimento il colpevole fosse *pugnis d'iestre trainés*, o anche impiccato, ovvero arso. E ciò spiega il richiamarsi che fanno i poeti all'una o all'altra di queste pene nel caso che manchino alla fede giurata alla loro donna. Allusioni all'usanza del « capel » infamante si hanno pure in Marcabru e in Guilhem Figueira, i quali usarono nell'un senso o nell'altro la locuzione surriferita. Anche Bertran Carbonel ha un accenno a pene corporali in una sua *cobla* (ediz. Jeanroy):

Homs cant es per forfait pres
E sap c'aver deu gran pena
Del cors, dic que no falh ges
Si trebalh e dol en mena

ma è un accenno che non lascia però intravvedere nella sua indeterminatezza nessun genere particolare di punizione. Più notevole è il fatto che la *Lex salica* adopera,

---

[1] BERTONI-JEANROY, *Un duel poétique au XIIIe siècle*, estr. dalle *Annales du Midi*, Janv.-Juillet 1916 (sono stampati quivi i serventesi scambiati da Sordello e Peire Bremon).

per designare il supplizio capitale della impiccagione, il verbo *incrocare* (69, 4) verbo che compare appunto in antico francese nella forma *encroer*, per es. *pendu et au vent encroé* [1]).

Un nuovo raggio di luce sopra costumanze giudiziarie di altro carattere, ma non meno interessanti, viene da una poesia di un trovatore assai celebre, Perdigon, il quale ci ha lasciato una testimonianza preziosa per la storia del diritto medievale in una strofa che si legge nella sua canzone *Tot l'an mi ten Amors* e che non è stata fatta oggetto, sino ad ora, di ricerche speciali. Eppure, trattandosi di un poeta che fiorì a cavaliere dei secc. XII-XIII, la strofa, di cui parlo, avrebbe meritato di non passare inosservata in mezzo all'esiguo bagaglio poetico del trovatore, come quella, tra l'altro, che occupa, cronologicamente parlando, il primo posto nella piccola serie di testi volgari in cui esplicitamente si allude al così detto « processo sommario » o *de plano* dell'età medievale.

Perdigon, dunque, ha detto:

E fatz esfortz s'ab ira joi mi do,
Quar en asso·m conort e m'afortis
Contra·l dezir en qu'Amors m'a assis;
Aissi cum selh qu'a batalh'aramida,
Que sap de plan sa razos es delida
Quant es en cort on hom dreg no·l cossen,
Et ab tot so se combat eissamen,
Me combat ieu en cort on no·m ten pro,
Que Amors m'a forjugat, no sai quo [2]).

---

[1]) Abbiamo parecchie volte in provenzale l'espressione *pendre au vent* applicata alla fine di Giuda. L'abbiamo nel serventese *Honratz es hom* (*Archiv,* CXXIX, 467) in un testo di L. Cigala (Bertoni, *Trovatori d'Italia,* p. 417), in un altro di Sail d'Escola (*Rev. d. lang. rom.,* s. III, vol. XI, p. 218) e in una cobbola anonima (*Archiv,* L, 279).

[2]) CHAYTOR, *Poésies du troubadour Perdigon,* estr. da *Annales du Midi,* XXI, p. 20.

Il Chaytor, editore di Perdigon, così traduce senza commento: « Et c'est grâce à un effort que je tire de la « joie de ma tristesse, car ainsi je m'encourage et je « me réconforte contre le désir dans lequel Amour m'a « mis; *pareil à celui qui a bataille assignée et sait à coup « sûr que sa cause est perdue, car il se trouve devant un « tribunal où l'on ne lui fera pas droit, et néanmoins il se « bat;* ainsi je me bats devant une cour où l'on ne re- « specte pas mon droit, car Amour m'a mis hors la loi, « je ne sais pourquoi ».

La traduzione « à coup sûr » per l'espressione *de plan* è senza fallo erronea; e in seguito a questo errore, l'interpretazione del Chaytor soffre alquanto e perde di chiarezza. Il nostro *de plan* non può essere reso che così: « sommariamente, senza formalità ». Nel Cout. Condom (§ 17) il significato giuridico di *de plan* si manifesta nettamente: *sia procedit summariament e de plan.* E le citazioni potrebbero facilmente moltiplicarsi, qualora si mettesse mano agli statuti medievali, in cui ricorre non di rado l'espressione latina *de plano* ad indicare un processo sommario, più semplice, fatto senza tutte le formalità richieste dal processo ordinario[1]). I testi, in cui si rinviene la nostra formula, non sono però molto antichi, poichè la locuzione fu usata negli statuti quando ormai il processo sommario era stato riconosciuto dall'autorità. Nel basso latino, noi la troviamo adoperata in tempi anteriori per designare un processo semplice, senza ordine prestabilito di citazioni e di prove, ma un processo che era consentito o permesso, non già fissato per legge. Il legale riconoscimento non inco-

---

[1]) A. LATTES, *Il procedimento sommario o planario negli Statuti,* Milano, 1887.

minciò, si può dire, che dopo Clemente V, il quale con la sua decretale *Saepe* (1306) fece fare al nuovo giudizio un passo notevole verso la legalità [1]). Sopra tutto all'alba del sec. XIII, quando cioè fu scritta la strofa di Perdigon, il processo sommario era considerato un po' come un abuso di autorità. In Italia e in Sardegna, era ancora per l'appunto un abuso (e talora una maschera, con la quale si potevano coprire alcune deliberazioni ingiuste e losche) ai tempi di Dante. Chi non ricorda nella *Divina Commedia* Frate Gomita « vasel di ogni froda »

Ch'ebbe i nimìci di suo donno in mano

e « danar si tolse » e poi « lasciolli *di piano,* sì com'ei dice? » [2]). Chi non sente la frecciata tremenda di Dante in queste parole, le quali resteranno ad eterna infamia di Frate Gomita, di colui, cioè, che com'ebbe i nemici nelle sue mani, li spogliò e avutone l'avere li liberò (lasciolli) « di piano » con un procedimento sommario, del quale egli forse faceva pompa (si com'ei dice), quasi ciò avesse bastato a legittimare il suo atto? Ma Gomita era « barattier non picciol, ma sovrano » e il suo giudizio *de plano* era unicamente servito a mascherare la sua disonestà, la sua perfidia.

L'espressione di Perdigon, esaminata sotto la luce che projettano queste osservazioni, acquista un significato tutto particolare degno d'essere messo in evidenza. Perdigon vuol dire che egli si trova nella condizione di colui che ha ogni suo diritto rigettato e offeso (*razos delida*)

---

1) J. KOEHLER, in *Archiv f. Strafrecht und Strafprocess*, XLVII, p. 295.

2) KOHELER, in *Arch.* cit., p. 109 e A. SOLMI, *Frate Gomita,* estr. dall'*Archivio storico sardo*, fasc. V (1909), p. 7.

« de plano » cioè « sommariamente » che è quanto dire in modo riconosciuto irregolare, sebbene permesso, e talora ingiusto. Egli è veramente come colui, che si trova dinanzi a un tribunale *on hom dreg no·l cossen!* Tuttavia, pur sapendo che ogni suo atto sarà inutile di fronte al partito preso dai giudici, egli si dispone a chiedere di provar le sue ragioni con le armi, a combattere insomma in un duello giudiziario (*batalh'aramida*). Nell'*Anc. Cost. d'Amiens* si leggono queste parole, che sono uno sprazzo di luce: « S'aucunz demande catel par devant le pre- « vost... et die qu'il n'orra nul tesmoing fors par loi « de bataille, il convient que chil qui la dete demande, « l'*aramisse* a prover ». E in un altro testo, ancor più esplicito, citato dal Godefroy, I, 374: « Quant jugemenz « est fausez et cil ne le puet prover par *bataille tel come* « *il l'arami*.... en doit molt regarder de que li plez « estoit ». Ne abbiamo già quanto basta per sapere che cosa era la *batalh'aramida:* era, cioè, la battaglia giurata o il duello di prova. Ma la locuzione non ebbe soltanto, come ha nella nostra strofa, un significato giuridico. Essa passò a indicare ogni sorta di battaglia cruenta, forse perchè il verbo *aramir* fu usato dapprima per il combattimento appunto fissato per giuramento e perciò determinato e preparato verso una immancabile soluzione, quindi ogni combattimento selvaggio e tremendo. Questo parmi debba essere il trapasso dei significati, come si fa manifesto da alcuni passi, a ragion d'esempio da questo di Ph. Mousket:

Et fu la bataille plevie
Droit al mi mai *aramie* [1]).

---

[1]) Mousket, v. 29572. Si noti che la battaglia è stata dapprima « plevie » cioè « decisa, promessa » (cfr. *tornejamens plevitz* in Bertr. de Born, 33, 72) e poi « aramie ». Per le formalità principali della pugna

Il verbo germanico *râmjan*, (ant. alto tedesco *ræmen*), rispecchiato in *a]ramir*, ebbe il senso di « intendere a, dirigere », e poscia quello, in Francia, di « fissar come termine, come scopo ultimo ». Fu usato nel linguaggio giuridico, sopra tutto, col senso di « fissare con giuramento » o di « prestare giuramento » [1]). Alcuni di questi significati sono attestati, del resto, nei dialetti viventi, poichè, nella parlata pittavina, *aramir* significa « conduire, diriger » e a Civray il verbo è rimasto per indicare il « fissarsi » delle vacche nel pascolo mangiando con ingordigia, senza cambiare posto.

Comunque sia di tutto ciò, resta sempre che nella strofa di Perdigon la *batailh' aramida* ha il significato di « duello giudiziario ». Questa strofa è tutta contesta di termini giuridici e ha per la storia del diritto penale una certa importanza. Infatti, Perdigon ci fa sapere, senza volerlo, che colà dove egli si trovava (forse nella terra natale, l'Ardèche?) la prova del duello era ancora permessa, in senso largo, ai contendenti, mentre altrove cominciava già a subire alcune restrizioni. Piuttostochè citare il « Libellus catalanicus », da cui si impara che « bataya « nos deu fer per volentat, mes per necessitat, quand la « cort conexera qual reputamen es tal que bataya sen « deya fer », ricorderò i più antichi statuti di Montpellier, nei quali già si dichiarava (1204) che « duellum decer-

---

a corpo a corpo (o anche per mezzo del campione quando si trattava di vendicare un morto, o si trattava di ecclesiastici e in altri casi ancora) si veda: PFEFFER, *Die Formalitäten des gottesgerichtlichen Zweikampfs*, in *Zeitschr. f. rom. Philologie*, IX, 1 sgg. e L. JORDAN, in *Zeitschr.* cit., XXIX, p. 385 sgg.

[1]) Cfr. su *aramie*, BEHRENS, *Zeitschr. f. franz. Spr. u. Lit.*, XV [2], 195, e SCHULTZ-GORA, *Zwei altfranz. Dichtungen*, Halle, 1907, p. 150.

« nere judici vel domino nequaquam licebat, nisi utraque « pars consentirent » [1]).

Ho detto che la strofa di Perdigon è contesta di espressioni giuridiche [2]). Ecco qua *razon* nel senso di « diritto » e *delir* col significato di « rifiutare, rigettare », significato che il verbo *delere* ha, a ragion d'esempio, in questo passo: « Papa Innocentius.... confirmavit aliquos « libros et aliquos delevit [1215] ». E il Ducange, così eccellente conoscitore del latino medievale, ha reso questo *delere* per « reprobare, rejicere ». Quanto poi alla frase *Amors m'a forsjugat* nell'ultimo verso della nostra strofa, non parmi che essa significhi: « Amour m'a mis hors « la loi », ma sì bene: « Amore mi ha condannato a « torto », come in un processo irregolare. Insomma, Per-

---

[1]) Il colpo più grave alla prova del duello sarà poi dato da San Luigi. Cfr. DUBOIS, *Hist. du droit criminel des peuples modernes,* II, 312. Il trovare poi, nella nostra strofa, la prova del duello accanto al giudizio *de plano* non è cosa senza importanza.

[2]) Qui, in nota, dirò che in ant. francese, per significare « provare con o senza duello giudiziario », usavasi il verbo *de(s)resnier*. Nell' *Erec* di Chrétien de Troyes leggiamo che:

> Chascun viaut per chevalerie
> *Desresnier* que la soe amie
> Est la plus bele de la sale
> (vv. 295-7)

e in questi versi è chiaro che si ha un'allusione velata al duello. Ma spesso *desresnier* significa, come ho detto, « provare senza duello, provare con argomenti veritieri » per es. in *Yvain*:

> Et s'or venist la damoisele
> Tote *desresneroit* la querele
> (vv. 1781-82)

Nei casi di *actio simplex,* bastava negli antichi giudizi il giuramento e allora l'accusato ne usciva, come dicevasi, *per disresinam*, voce che rispecchia fedelmente l'ant. franc. *desresne*, deverbale di *desresnier*.

digon ha portato nei suoi versi il linguaggio giuridico del suo tempo. Ora noi intendiamo meglio il detto di Uc de Lescura: *ni 'n Perdigon de greu sonet bastir*, che A. Jeanroy ha sapientemente tradotto: « [je ne crains pas] « Perdigon pour bâtir un rythme savant » [1]). Uno dei suoi « rythmes savants », non soltanto nella forma ma anche nel contenuto, ci è stato, per lo meno, conservato: è appunto la canzone *Tot l'an mi ten Amors*, alla quale appartiene la strofa che ci ha condotto a scrivere queste linee di commento.

Una volta incominciata la raccolta delle espressioni d'origine giuridica più significative, che si rinvengono nell'antica lirica provenzale, la messe si farebbe assai abbondante per chi continuasse con pervicacia la ricerca, tenendo pur anche conto di espressioni il cui significato siasi svolto da quello giuridico primitivo. Ricorderò, fra le locuzioni più comuni, *querer plai, acuzar e traire* divenute altrettante espressioni del linguaggio lirico amoroso, eppoi citerò voci come *clamar, apellar, mesprendre, recreire, falhir, triar*, ecc. le quali sono sovente usate in un senso che trova la sua spiegazione nell'accezione giuridica di ciascuno di questi termini [2]). Altrettanto può dirsi del verbo *desleyar* (*se*) « uscire dalla legge, dal diritto cammino » [3]) e della locuzione *mover plai* (cfr. ant. franc. *plait entamé* o *mëu*, lat. *litem, controversiam movere*). È un' espressione giuridica *proat e devis* di Folquet de Marseilla (ediz. Stronski, III, 29-31): *E pos dregz venz fals'ocaizo — Encar er* proat e devis — *Com ie·l sui fis*,

[1]) *Annales du Midi*, XVII, 477.

[2]) JUD, in *Arch. f. d. st. d. neuer. Spr. u. Lit.*, CXXVI, 129.

[3]) TOBLER, *Zeitschr.*, III, 575; LEVY, *Suppl.-Wb.*, 145; COULET, *Guilh. de Montanhagol*, p. 99; HOBY, *Guiraut d'Espanha*, diss. Fribourg, Suisse, 1915, XI, 4.

nel qual passo *ocaizo* ha pure accezione giuridica, come fra poco vedremo. Il significato di « dono, regalo » per la voce *esmenda* (p. es. Bernart de Rovenac, ediz. Bossdorff, I, v. 1: *Ja non vuelh don ni esmenda*) si sviluppò da quello giuridico di « risarcimento ». Deve poi provenire da un'accezione originariamente giuridica il senso che il verbo *prendre, penre* mostra talvolta in ant. francese e provenzale, cioè: « ricevere il castigo della propria colpa », p. es. Bern. de Ventadorn, *Lo tems vai*, v. 2: *fols no tem tro que pren;* Dits des Trois morts, II, 174: *Mais faus devant k'il prent ne doute*, ecc. [1]). Sembra quasi darci la vera spiegazione di questo verbo, usato così assolutamente, un verso di Dalfinet (A, 569) *fols no tem tro qu'es chastiatz*. Abbiamo locuzioni, in ant. francese e provenzale, che rispondono quasi a puntino alla terminologia giuridica del basso latino, p. es. *guerpir et delaisser* (Blondel), lat. *gurpire atque projicere; doner et octroier* (Thibaut), lat. *donare atque tradere; dire et conter* lat. *loqui et dicere*, ecc. Altri accoppiamenti quali: ant. franc. *isneaus non lenz*, ovvero prov. *vertadiers e no fals; fizels e no tricaire* (Bertr. del Pojet, ediz. De Lollis, II, 39 e 86) risvegliano nel pensiero altre terminologie giuridiche su cui già il Grimm ebbe a volgere lo sguardo, come: *melioretur non pegioretur*, ecc. Il prov. *apelar de bauzia* (Raimb. de Vaqueiras e Alb. Malaspina) mi ricorda l'espressione giuridica franc. *apel de felonia*. I versi: *A vos me clam, senhor, — De midons e d'amor* (Bern. de

---

[1]) Su questa accezione di *prendre*, cfr. ora JEANROY, *Romania*, XLIV, 277. Egli traduce per « recevoir (des coups), être maltraité » ed ha certamente ragione di fronte a un'altra interpretazione proposta dal Langfors nello stesso luogo della *Romania*. Io mi stacco dallo Jeanroy in una sfumatura, che ha però, dato ch'io abbia ragione, una certa importanza.

Ventadorn) mi richiamano alla mente la formula giuridica: *tel se claime a vos de tel.* Il v. 64 del Boeci (*lo reis lo pres de felni' a reptar*) mi fa pensare ad altre formule, p. es. *ego pernego per eadem verba per quae me reptatis.* E queste osservazioni potrebbero continuare [1]).

Ma veniamo a fatti di maggior rilievo. Tutti conoscono, nell'antica lingua di Francia e di Provenza, certe espressioni che si riattaccano all'idea di una quantità d'argento, d'oro o d'altro misurata secondo il peso di una persona per ottenere il riscatto da una colpa o il compimento di un desiderio o di un voto. La taglia posta sul capo di Girart nella celebre canzone di *Girart de Rossillion* (vv. 7603 sgg.) consisteva in una quantità d'oro e d'argento corrispondente a sette volte il suo peso:

Qui trobera Girart, si l'est menaz,
D'aur e d'argen li er set vez pezaz.

Nella « Vita » di Santa « Doucelina », due ricchi coniugi di Provenza promettono alla santa, per voto, se avranno un figlio, altrettanta cera quanto esso peserà: « deziravan « fill meravillozamens e no·l podian aver, et am gran « fe voderon a la sancta lo pes de l'enfant en siera, si

---

[1]) Io ricollego al linguaggio dei tribunali anche il senso di « allontanarsi » che ha talora l'ant. verbo franc. *vuidier*, senso già messo in evidenza dal TOBLER, *Dis dou vrai aniel,* p. 26, p. es. *vuidiez, vuidiez de devant moi,* ecc. Anche l'ital. « corbellare » deve riattaccarsi al b. lat. *corbellari* usato (per es. in certi Statuti di Verona) per designare la pena dei bestemmiatori, i quali messi in un cesto, in una corba, venivano gettati nell'acqua e poscia ritratti e liberati, fra le risa del pubblico. Mi chieggo poi se nella frase piemontese *porté burèla* « portare la pena per un altro » non si nasconde qualche antica usanza giuridica, poichè *burela* deve avervi avuto dapprima il senso di « collare »; ma su ciò non mi sento sicuro.

« lur volgues dar fill ». D'altronde, nel Tristano di Béroul (v. 215) leggiamo: *Por si grant d'or com'il est toz*, nel romanzo di *Escoufle* (3043): *Ne por tant d'or comme ele poise;* nel *Roman de la Rose* (3199): *Mes ne vodroie por mon pois — d'argent,* ecc. Abbiamo in questi passi una fioca reminiscenza, non del tutto scomparsa dalla lingua neppure oggidì, di antiche costumanze di diritto, per le quali il riscatto da una colpa poteva consistere in una quantità di oro, argento o cereali, il cui peso fosse uguale a quello della vittima o della persona riscattata. Le modalità variavano a seconda dei luoghi, ma il concetto essenziale rimaneva il medesimo.

Un'altra allusione ad antiche usanze di natura giuridica abbiamo in un passo di Raimon de Tors (ediz. Parducci, n. V):

> De l'ergueilhos Berengier — e de Rigaut
> Q'an mandat a Oliver — e a Vivaut
> *Joncas* ab ergueilh sobrier — per plan assaut
> Farai un mieg sirventes . . . .

I « giunchi » si mandavano come segno di sfida. Rigaldo mandò poi anche una falda di panno al gentile Vivaldo *del derrier pan — de son plus croi vestimen*, altro simbolo di disprezzo, altra offesa alla stregua delle costumanze del tempo.

Una nuova reminiscenza di carattere giuridico abbiamo, secondo me, nella locuzione prov. *beure sa folia* « bere la propria follia, sopportare le conseguenze della « propria follia ». Si sa che per certe colpe veniva inflitto, come pena, lo sborso di una somma, la quale era impiegata all'acquisto di vino da bere con partecipazione del giudice. Forse di qui provenne il proverbio: *Qui fait la faute si la boive* (Roux de Lincy, *Livre des Prov.*, II, 189), cioè: « la sconti ». Nel *Roman de la Rose* (Michel, II, 64)

troviamo: *S'il fait sa folie si la boive;* nel Romanzo di Flamenca (ediz. Meyer[2], 4046):

Se i fatz follor beu la m'eu eis.

In Lanfranco Cigala (ediz. Bertoni, *Trov. d'Italia*, p. 345): *Fols beu sa follia,* e il provenzale moderno ha ancora il proverbio: *Quau a fa la fauto que la begue.*

Altre locuzioni giuridiche sono: *dar* (o *donar*) *e vendre*; *lo tort e·l dreit* soventi volte adoperate dai trovatori [1]). Fra i quali merita di essere ricordato, per le allusioni alla procedura del tempo, il Monaco di Montaudon. Piuttostochè indugiare sopra il suo componimento *Aissi com cel c' om mena al jutjamen,* sosteremo un poco dinanzi a quest' altro, che incomincia (ediz. Lavaud, p. 348):

Aissi com selh qu'a plag mal e sobrier
Que non auza escoutar jutjamen,
Que per dreyt pert tot so que vai queren,
E metria tot lo plag voluntier
En dos amicx, per far bon acordier, ecc.

Qui si ha un' evidente allusione al così detto « arbitrage » poichè il poeta discorre di due amici a cui sia rimessa la lite. Gli « arbitri » erano uomini liberamente

---

[1]) Per es. *litges per vendre e per donar* (G. de Bornelh); *que·m don o que·m venda* (Bern. de Ventadorn); *sieus sui per vendre o per dar* (Wilh. Ademar); *cui sui hom per vendre e per dar* (Id.); *ela·m pot dar e vendre* (Ramb. Buvalelli); *car mi podetz donar.... o vendre o engatiar* (Aman. de Sescas). Altri esempi in Soltau, *Blacatz* (*Zeitschr.*, XXIV, 35). Cfr. lat. *damus et tradimus,* e nei conti di Peyre de Serras (*Romania*, XIV, 539): *e sess mi puccon vendre o donar.* — Per la locuzione *tort* e *dreich*, mi basterà ricordare il seguente passo di un documento di Gévaudan del 1109 (*Bibl. de l'Ec. des Chartes,* LXXVII, 16): « Ego Adelbertus episcopus don e gig sancto Privato la gleisa del « Boisson, l'alod el feu.... la gleisa, la comanda, *lo tort el drech*.... la « vila del Pensojol.... *lo tort el drech* ».

scelti dalle parti per il giudizio, secondo costumanze attinte al diritto romano e al diritto canonico e talora modificate da usanze locali. È notevole che il Monaco designi il numero degli arbitri, cioè due, nel suo componimento, poichè in generale il loro numero non era definito.

Un lungo discorso meriterebbe la voce provenzale, suscettiva di molte sfumature, *ocaison*, che si presenta in alcuni testi con significati speciali, i quali parmi bene provengano in linea diretta dal giure. Notisi, a ragion d'esempio, l'accezione di questo termine nel seguente passo di Folquet de Marseilla (ediz. Stronski, XIV, pp. 17-18):

> Dona, ben vei que no·m val *ocaizos*,
> Qu'amor no vol qu'ieu ja·n sia ginhos.

Il poeta, che afferma di avere esperimentati tutti i mezzi con amore, esce alfine nei due versi sopra riportati, che io tradurrei così: « Donna, ben vedo che l'escogitare « dei mezzucci non mi val nulla, perchè amore non sop- « pòrta che io sia sottilizzatore ». In altre parole, *ocaizon* ha qui un senso che dipende da quello che il lat. *occasio* mostra di avere in documenti medievali e cioè: « cavillo, sottigliezza, sofisticheria », ecc. Si sa che le *occasiones* erano sinonime di *captiones* e *cavillationes* nel linguaggio del giure. Peire Vidal, Gui d'Uissel e altri trovatori usano il nostro termine con l'accezione di « pretesto, cavillo ». In altri componimenti, esso ha il senso di « lite, questione » e *metre* o *pauzar ocaizon* significò « portare un'accusa contro alcuno ». In antico francese poi il verbo *acheisonner* ha talora un senso tutto speciale, sul quale mi si concederà di insistere un poco. È noto che le parole dette dinanzi al tribunale non si potevano

più ritirare. Joan d'Ibelin insegnava: « Qui dit parole « en court, se il i faut ou mesprent, il n'i puet amender », e nella canzone di *Doon de Maience* un giudice dice: *puisque dit l'avez, ne puet estre mué.* Per conseguenza, chi aveva sbagliato a suo svantaggio, chi aveva *mesdit, mesparlé, maudit,* chi s'era *mespris* o chi aveva fatto errore di parole (*defaillir de sa parole, faillir*) o chi aveva data una risposta precipitata (*dire nicement, dire volagement*) non poteva nulla togliere o cambiare, nulla aggiungere o rettificare. Non poteva, cioè, per usare il linguaggio del tempo, nè *rappeler*, nè *ressortir*, nè *reüser*, nè *desdire*, nè *contredire*, nè *desadvoer*, nè *amender*, nè *metre amendement*, nè *adjouster*, nè insomma *metre ni oster*. Il Brunner ha già studiato da par suo questa consuetudine giuridica, ha già messo in evidenza espressioni siffatte e mi si concederà perciò di non dilungarmi troppo su questo punto. Alla parte avversa spettava il diritto di approfittare di codesti sbagli. Onde si legge nel *Débat* provenzale del corpo e dell'anima (ediz. Sutorius, v. 435 sgg.):

> Vos autri nembre(s) aves fach
> Aquo que li fol fan ell plach:
> *Li foll ell plach dison lor dan*
> *E li savi lur pron y fan.*

Ora, l'appigliarsi a un cavillo, a un pretesto, era precisamente l'*acheisonner*. Un esempio di questa consuetudine abbiamo nell'*Yvain* di Chrétien de Troyes, laddove il protagonista del romanzo trova Lunette imprigionata e condannata a morte per volere del siniscalco, il quale valendosi del suo diritto, l'aveva presa sulla parola, l'aveva *prise a parole* o *prise a point* o *acheisonnée.* Accusata di tradimento, Lunette aveva risposto che avrebbe trovato un difensore del suo diritto. Il siniscalco l'aveva obbligata a cercarsi il suo campione

e il campione non s'era presentato. Così dice Lunette (ediz. Foerster, v. 3679 sgg.):

> Si respondi come esfreee
> Tot maintenant sanz consoil prandre
> Que jo m'an feroie deffandre
> Par un chevalier contre trois.
> Onques cil ne fu si cortois
> Que il le deignast refuser;
> Ne ressortir ne reüser
> Ne me lut pour rien qu'avenist.
> Ensi a parole me prist.

Alludendo a una risposta errata in giudizio, Chrétien adopera altrove (*Yvain,* v. 6397) l'espressione *nice et fole,* la quale ricorda una delle locuzioni giuridiche messe qui sopra in evidenza: *dire nicement.*

Il romanzo d'*Yvain* è veramente prezioso per il nostro argomento. Ai vv. 6650 sgg. abbiamo ritratto un giuramento secondo la formula di rito, cioè un *juramentum escariatum* o *divisum* (ant. franc. *deviser le serment, eskerir*), che è quanto dire: « giuramento ripetuto parola per parola »:

> La main destre leva adonques
> La dame et dist: Trestot ensi
> Com tu l'as dit, et je le di,
> Ensi m'aït Des et li Seinz
> Que ja mes cuers ne sera feinz.

Era di rito il levar la mano, era di rito la formula: *Einsi m'aït Des et li Seinz,* cioè: *Si nos Deus adiuvet et haec Sancta.* Il giurare su Dio e i Santi era detto con frase giuridica *aller as Sainz* (cfr., per es., *Franchises de Lille:* « Comment on doit aller as Sainz ») e questa accezione della nostra locuzione permette forse di sciogliere un difficile nodo in una strofa di Reforzat dedicata alle solite prodezze di Sordello. In un amaro ser-

ventese contro Peire Bremon e il trovatore di Mantova, Reforzat dice che Sordello fece un « viatge mou[t] leu « — Per cavalier, per joglar, per romieu — *Anet als* « *Saintz* »[1]). Ora, non potrebbe egli essere che il trovatore parli di un giuramento prestato da Sordello per una ragione che non conosciamo e giuochi sulla frase *anar als Saintz*? Nei versi di Reforzat questo giuramento è in fondo messo in ridicolo, poichè vi si dice che il Santo ebbe spavento

. . . . e 'l Santz ac espaven
Qar non lai venc plus escaridamen

cioè (con un emendamento già da me proposto: *Qar* in *Q'om*) « ebbe spavento perchè nessuno si presentò mai « a giurare peggio in arnese ». Si capisce, poi, che Reforzat abbia potuto soggiungere ironicamente che Sordello fece un *viatge mou[t] leu.* Non ebbe, infatti, da fare, com'era costume, che pochi passi nella sala del giudizio per recarsi a giurare!

Molte consuetudini feudali trovano un'eco fedele nella lirica dei trovatori e dei troveri. È già stato osservato, con molta ragione dagli studiosi, in particolare dal Wechssler, che il feudalesimo s'impadronisce persino del regno dell'amore, imponendovi le sue usanze e le sue leggi. Onde la donna amata vi diviene quasi il « signore » o il « feudatario », ed è chiamata *midonz* (meus dominus), l'amante è vassallo, è servo, è uomo ligio, l'amore si trasforma in omaggio convenzionale e per tal modo il sentimento lascia il posto al manierismo. Ora, è importante notare che persino certi procedimenti feudali, indissolubili dalla storia del diritto,

---

1) BERTONI, *Sordello e Reforzat,* estr. dagli *Studj romanzi,* XIII (Roma, 1915), p. 15.

in quanto appaiono quali altrettante manifestazioni di questa stessa storia, si rispecchiano nella poesia dei trovatori non meno di quei caratteri generali del feudalismo che necessariamente imprimono il loro suggello ideale su molti aspetti della società. Ed è ancor più importante soggiungere che talora i poeti ci permettono, con un loro accenno o con una loro allusione, di rappresentarci con assai evidenza le costumanze di quella antica età. V' è un trovatore, uno dei più celebri e forse il più dolce e soave, Bernart de Ventadorn, che volendosi descrivere sottomesso alla sua donna, ci fa assistere addirittura in una strofa alla cerimonia che era chiamata *commendatio* e ci dà su di essa insegnamenti del maggiore interesse. Vediamo il poeta inginocchiato con le mani giunte come « hom liges » e abbiamo in un verso un' allusione a una forma speciale d' omaggio, che ci tien, a dir il vero, sospesi e dubitosi quanto alla sua vera significazione (*de sus del cap li ren mo gatge*):

Ia no m' aya cor felo ni sauvatge,
Ni contra me mauvatz cosselh no creya,
Qu' eu sui sos om lige, on que m' esteya,
Si que de sus del cap li ren mo gatge;
Mas *mas jonchas* li venh a so plazer,
E ja no · m volh mais de sos pes mover,
Tro per merce · m meta lai o · s despolha.
(*Can vei*).

Che cosa vorrà propriamente dire la locuzione *de sus del cap li ren mo gatge?* Ha fatto forse, Bernart de Ventadorn, allusione a un' antica costumanza, che esistè già presso i Franchi e i Longobardi [1]), e che consisteva nel porgere il capo al signore, che in segno di superio-

[1]) E. MAYER, *Italienische Verfassungsgeschichte*, Leipzig, 1909, I, 210; APPEL, *Bern. v. Vent.*, p. 246.

rità afferrava i capelli? O forse ha alluso al taglio dei capelli, che nelle costumanze feudali significò umiltà, sommissione, fedeltà? Io credo piuttosto che il dolce poeta limosino abbia adombrato nei suoi versi una consuetudine che si collega alle precedenti e che consisteva nel fare atto spontaneo di sommissione ponendo la mano sulla testa e afferrandosi i capelli, consuetudine non estranea alle usanze della chiesa, « Tunc servus dei — « si legge nella « Vita » di S. Germerio (*Acta SS.*, III, 592) « — apprehensa coma (sic enim erat mos antiquus) ob- « tulit se sancto altario ». Questo io credo, ma non avrei nulla di grave da objettare a chi volesse interpretare il passo del trovatore movendo dalle due (forse più antiche) consuetudini sopra accennate [1]).

---

[1]) Anche la locuzione *mas jonchas* (v. 5) « mani giunte », cioè, come dicevasi in basso latino, *compositis manibus*, è preziosa quale riflesso dell'antico omaggio feudale. La si rinviene nei lirici (p. es. Gauc. Faidit: « Per que la reblan — *Mas mas juntas, humilian* » BARTSCH-KOSCHWITZ, *Chrest.*[6], col. 157) e non soltanto nei lirici. A mani giunte, il poeta chiedeva l'anello dell'amata (ms. A, 374: *Jontas mas mans e'us quises vostr'anel*), al qual proposito sarebbe superfluo ricordare che l'anello nel medio evo era spesso simbolo di amore e di fedeltà, come la cintura, la camicia, il fermaglio o altra cosa ancora. Usavasi giurare fedeltà con le mani giunte sopra o sotto il mantello del signore e forse a questa consuetudine alludono i seguenti due versi di Guglielmo IX (*Ab la dolchor*, vv. 23-24, ediz. Jeanroy): *Enquer me lais Dieus viure tan — C'aja mas mans sotz so mantel.* Dato il valore simbolico del manto, s'intende che un altro poeta, Jaufré Rudel, possa affermare che nessun re o imperatore oserebbe toccare il mantello della sua donna: *Non es reis ni emperaire — Gaire — Que l'ause'l mandel tochar* (*Qui no sap*, JEANROY, *Chansons de Jaufré Rudel*, Paris, 1915, p. 19). Coprendoli col mantello, si legittimavano i figli (Phil. Mousket: « Par dessous le mantiel la mere — Furent fait loial cil trois frere »). Anche il velo ebbe la sua allegoria. Con un velo Crimilde copre Sigfrido nel giardino delle rose, e chi non ricorda infine nel terzo atto del *Tristano* di Riccardo Wagner il protagonista coperta la faccia del velo di Isotta?

A me piace ora, sul finire di questo breve e frammentario saggio, indugiare un istante sui « compagnon » a cui Guglielmo IX indirizzò tre dei suoi componimenti[1]). Chi erano costoro? L'antichissimo « compagnonnage » dell'età franca[2]) non iscomparve col tempo, ma si trasformò nella così detta *maisnie,* che era costituita dagli uomini più ragguardevoli e più fidi al signore. Alcune vetuste costumanze si trasmisero nella nuova *maisnie* insieme alla parola *compagnon.* Erano « compagnon » coloro che si giuravano assistenza, affetto, devozione. Nelle *Chansons de geste* s' incontrano locuzioni come *s'entrefier, jurer compagnie* e la fiducia giurata era il legame ideale della *maisnie* stretta intorno al suo capo. I « compagnon » erano la difesa, la protezione, l'orgoglio del signore. Tali a mio avviso, dovevano essere i compagni di Guglielmo IX, se questi poteva rivolgersi a loro con libertà, con famigliarità, quasi con intimità.

Non tutte le osservazioni da me fatte nelle linee precedenti hanno gli attributi della certezza. Non mi dissimulo che talora esse rivestono i caratteri della probabilità e sono da considerarsi come un modesto tentativo di spiegare alcune delle molte difficoltà della lirica aulica con lo studio delle costumanze e degli usi dei tempi. Queste difficoltà, come ho detto, sono molte e gravi. Anche laddove noi crediamo di aver ben compreso, un esame più approfondito, una riflessione più matura vengono talvolta ad avvertirci che la nostra ermeneutica è stata tratta in errore. E spesso l'errore ha per sua causa vera e naturale l'imperfetta conoscenza che ab-

---

[1]) Si possono leggere ora nell'edizione cit. di A. JEANROY, *Les chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine,* Paris, 1913, pp. 1-5.

[2]) I. FLACK, *Le Compagnonnage dans les Chansons de geste,* in *Etudes romanes dédiées à G. Paris,* Paris, 1891, p. 141 sgg.

biamo dell' età in cui sbocciarono i fiori della poesia cavalleresca e cortese. Inoltre, tutto si trasforma, e si trasforma anche il senso delle parole, delle formule, delle locuzioni. Una voce, muta per noi, risvegliava nel passato idee e sentimenti che ci sono ormai estranei, un' altra ha potuto assumere accezioni diverse, lontane da quelle che aveva nel medio evo. I legami, che tenevano coordinate le parole alla vita di tutti i giorni, si sono spesso consunti a poco a poco col disparire di certi usi e di certe tradizioni e sono stati non di rado sostituiti da altri, che hanno riallacciato una non piccola parte del linguaggio della lirica cavalleresca ad altri diversi usi e tradizioni. Il mondo intimo nostro non è più quello del medio evo, gli elementi che costituiscono il tessuto morale della nostra vita non sono più quelli di un tempo. A ricostruire questo mondo, a rintracciare questi elementi noi dobbiamo industriarci in tutti i modi, se vogliamo giungere alla comprensione e alla intelligenza esatta delle opere letterarie del passato. Inspirato a questi propositi, ho voluto brevemente studiare alcune consuetudini giuridiche e mi sono proposto di mostrare che esse si fanno sentire anche laddove meno penseremmo di trovarle, cioè tra i fiori della lirica e persino nel campo dell' imaginazione.

Accenni alla storia del costume nell' " Ars amatoria „ francese

L' anonimo scrittore, che tradusse in prosa francese, forse sul finire del sec. XIII, l' *Ars amatoria* di Ovidio [1]), si piacque di intercalare qua e là, per entro il suo gustoso commento, qualche allusione alle costumanze dei suoi tempi, quasi per compararle a quelle così diverse d' una età tanto lontana. E naturalmente, come voleva l' indole del suo soggetto, diede assai rilievo alle usanze e ai costumi femminili, dei quali si manifesta in alcun passo non indegno descrittore, e accolse nella sua operetta proverbi, citazioni e versi sulle donne, sul loro vestire, sui loro amori. Gli riuscì per tal modo di comporre un libro di vario interesse, assai ricco di aneddoti e di curiosità, che si presentano al lettore sotto specie di commento o di chiosa alla parola del poeta latino. Per suo temperamento, l' autore colpisce e rende con arguzia la vivacità del poemetto di Ovidio, e par quasi si compiaccia in più punti di quella sottile arte ovidiana, che

---

[1]) Si veda per questa traduzione l' *Histoire littéraire de la France*, XXIX, p. 482. Per questo breve studio, mi valgo del cod. Campori 42 (scrittura francese degli ultimi anni del sec. XIV, o della prima metà del sec. XV).

suona talora come un invito al pervertimento e uno stimolo alle brevi gioie d'amore. Alla versione un po' libera [1]) si accompagna la chiosa garbata, piena di umorismo e di grazia, quando non vuol essere dottrinale, e come increspata di un leggero sorriso di benigno compatimento per le debolezze dell'eterno femminino. Il nostro autore è del resto un ammiratore dell'intelligenza sottile, dell'arte scaltra, dell'eleganza tentatrice della donna, benchè non si lasci sfuggire occasione di scoccare qualche strale diritto. Gli porgono il destro di burlarsi le vesti troppo strette ed esageratamente attilate; ma in fondo ei vuole che le dame siano « joliment vesties », in ispecie quelle, che non risplendono per eccessiva bellezza (n'ont mie planté de beauté). Lo dice anche la canzonetta popolare:

> Qui n'est beau,
> Si se comtoie.
> (L. III, c. 78)

Anche qui il solito sorriso leggermente canzonatore nella sua prosa: « eu temps de Ovide elles avoient plus « de usaige de leur chevex monstrer et leurs chiex que

---

[1]) Ecco qui il principio. Basterà confrontarlo con l'originale (per es., nell'ediz. Ehwald, I, 183) per convincersi, che il traduttore si è proposto di parafrasare il testo latino per renderlo quanto più intelligibile: « Se aucuns n'a mie en cestui peuple cougneu l'art d'amer, lise moy, « car je 'n suis maistre: et quant il aura leu mon dittié, c'est a dire « mon livre, s'il est sages, il pourra veoir par mon enseignement et « avoir avis comment bien le pourra faire se il tient mes commanda- « mens par art; car par voiles et auirons sont gouuernees les nefs courans « et les galees par les grans ondes de la mer et par art doit estre Amours « gouernée. Authomedon, cilz bateilliers qui estoit ainsi appellés, estoit « convenable aus chars et aus charretes qui les scavoit bien conduire « et Tiffis estoit maistre maronnier. Et pour ce vueil ie servir madame « Venus la deesse d'amours ».

« elles n'ont maintenant, car ou temps present elles ont « communement chapperons a visieres qui couvrent leurs « chevex et leur visages, si que peu en peut on veoir « et elles font comme sages, car se elles monstroient plus « apertement leurs facez elles nen seroient point si « prisees que elles sont [1]) ». Ora, queste bellezze nascoste potran suscitare più gagliardi desideri, ma non accontentano in fondo il nostro autore, che più e meglio apprezza la restante parte dell'abbigliamento femminile del suo tempo. « En telle maniere — egli afferma — la « femme qui a aucune partie de son corps belle et gra- « cieuse a veoir, la doit monstrer, si comme font celles « qui ont beau saing et charneure blanche [et] font faire a « leurs cotés si grandes bouches que on voit leur gorge « et la moitié de la poitrine et avec ce le commencement « de leur mamelles qui donnent grant plaisance a ceulx « les regardent [2]) ». Par quasi di aver sotto gli occhi una miniatura di un ricco codice quattrocentesco, ove le dame, chiusi i tesori della loro capigliatura sotto l'ampio cono, lascian cadere con negligenza ai fianchi le grandi maniche aperte.

La danza non è stata trovata per altra ragione, che « pour monstrer leurs jolivittés et leurs envoiseures [3]) ». Qui si fanno i « bons commencemenz » e « les baux dits ». Qui si accendono le simpatie e gli animi si sentono penetrati d'amore, perchè quest'ultimo « rassemble au « soleil qui entre parmi une verriere et rent clarté en « une sale sanz le verre ». E qui l'autore diventa un trattatista alla maniera di Andrea Cappellano: « Et amour

---

1) L. I, c. 79v.
2) L. I, c. 85v.
3) L. I, c. 10v.

« qui est soubtile entre parmy l'ueil de l'omne et de la « femme et fiert iusques au cuer sans l'ueil blecier ne « empirer ». Di questa dolce ferita cantano gli amanti nelle danze:

> Le doulx mal dont je me dueil,
> Je ne puisse ne vueil sans lui durer [1]).

E tra danze e giuochi, l'amore talvolta si sveglia gagliardo:

> Entre jeux et gabeles
> Dit a la fois tel chose
> que voirs est [2]).

Nello stretto vestito, indossato per le feste, hanno un bel rilievo le varie parti del corpo. Si ammirano esse, le donne: « quant elles ont les bras estroit laciéz, elles « se regardant et de ce chantent elles:

> Ce ne sont pas bras a villain;
> Vilain n'i dormira ».

Incominciano, tra i giuochi e le danze, i dolci colloqui, che traggono ai segreti ritrovi e alle seduzioni: « c'est a-ssavoir que par l'acointance de la chamberiere « acquiert on la congnoissance de la dame, car la cham- « beriere lui dist et raconte les mos que cilz lui dist, et « pour ce se doit on pener de dire bel parler.... et pour « ce chantent li jouvencel amoureux:

> Vous qui la verres, pour dieu, dites luy:
> Je suis a la mort s'elle n'a de moy mercy » [3]).

---

[1]) L. I, c. 13r.
[2]) L. III, c. 87r.
[3]) L. I, c. 23v.

Qui, sui capricci femminili, sulla variabilità degli affetti muliebri e sulle astuzie delle dame per ingannare e ridersi del loro geloso signore, il nostro traduttore ed esegeta può veramente sbizzarrirsi. E lo fa sempre, ricorrendo alla poesia del suo tempo; cosicchè le sue arguzie presentano un interesse letterario considerevolissimo. Può dirsi anzi, che la poesia, che intende squillare intorno, gli offre i motivi delle sue sagaci osservazioni. L'instabilità femminile, dice egli, vuole nuovi amori e « nouvelles acointances »; non invano « celles qui sont mariees » cantano:

Honni, honni soit mary qui dure
Plus d'un mois;
XV. jour ou trois sepmanes
C'est li droit.

O anche:

Nouvelletes amours mi doint Dieux [1]).

Questi versi e non pochi altri della nostra versione son tratti tutti manifestamente da canti di danza, che erano intonati da giovani donne durante le loro carole [2]). E ciò che è sopra tutto curioso, si è che questi brani di canzoni di danza, intercalati dal nostro anonimo autore nel suo dettato, presentano per non piccola parte la forma e il carattere di alcuni di quei « refrains » che siam soliti leggere al fine delle strofe, nelle liriche dei poeti cortesi di Francia. Quando leggiamo nel nostro testo (v. 34):

---

[1]) L. I, c. 23v.

[2]) c. 42v: Cantent li saichant jouvencel en soupirant: *Je muir, mercy demant — Alegiez les maulx que je pour vous sent;* c. 44v: Chantent li sage jouvencel ès karoles: *Je tien par la main madame — Si en vois plus mignotement.*

Li doux regart de la belle
Trahy m'a!

il pensiero ricorre appunto a quei « refrains » francesi, in alcuni dei quali si sono voluti riconoscere, com'è noto, gli ultimi resti della più antica lirica perduta: quella che, oltrepassando i limiti della Francia, avrebbe dato motivi e ispirazione nella nuova poesia dei popoli romanzi, e anche un poco a quella del popolo tedesco [1]) Ma non è possibile, naturalmente, pensare sempre, ogni volta che ci imbattiamo in siffatti canti di danza, a parcelle di lirica sottrattesi per fortuna all'enorme naufragio della primitiva poesia di Francia. Noi dovremo, invece, parlare talvolta di motivi lirici destinati alla danza e intercalati poi dai poeti nelle loro composizioni, anche se trovati dal popolo ai tempi stessi dei verseggiatori aulici o cortesi. Quando « li jouvencel » cantavano versi di questo genere:

Dieux, je ne puis la nuit dormir;
Li maulx d'amer m'esveille;
(c. 41 r)

e le danzatrici rispondevano:

Elles my tiennent en mon lit,
Amours, quant je vueil dormir;
(id. id.)

non si può credere, naturalmente, che gli uni e le altre ripetessero sempre alcuni versi di una lirica antica in gran parte perduta, ma è da pensare che non altro facessero che intonare un piccolo motivo musicale, presto aperto e presto chiuso, accompagnato dal passo di danza.

---

[1]) Vedasi questo volume, pp. 44-45 e 70. E cfr. G. PARIS, *Mélanges de littérature française du moyen âge* publiés par M. Roques, Paris, 1912, p. 605.

E codesto motivo poteva fors' anche essere improvvisato lì per lì, e quasi certamente non viveva gran tempo. Il contenuto era sempre lo stesso, ma la forma poteva cambiare; poichè è chiaro che alla danza non avrebbe potuto convenire un lungo canto non facile ad essere ritenuto a memoria. Codesti motivi, destinati al ballo, fiorivano spontanei ed eran presto composti e variati continuamente e subito adagiati sul motivo musicale, se anche non nascevano con esso. Ma, naturalmente, alcuni motivi poterono essere antichi e poterono anche tramandarsi di generazione in generazione, trasformati, smembrati, rimaneggiati, testimonii pur sempre delle preferenze e dei gusti poetici di un' età lontana.

Il nostro traduttore raccolse buona messe di questi canti di danza, alcuni dei quali hanno una soavità e una dolcezza rara, mentre altri rasentano talvolta la satira. Tra giuochi e risi, afferma il nostro autore, cantano le dame:

> Se mon mary me fait couppe,
> Je lui feray de tel pain souppe.

Questo riferirsi alle costumanze e agli usi del tempo, ogni volta che gli paia opportuno, e questo citare frequentemente poesie e proverbi e canti di danza conferiscono alla nostra versione dell' *Ars amatoria* un notevole valore per la storia del costume e delle lettere. Sarebbe adunque utile cosa, che alcuno si accingesse, meglio che non siasi fatto sin qui, all' esame del nostro trattato e ne studiasse di proposito la composizione, lo scopo e l' importanza tra i documenti francesi che attestano la diffusione, oltre le Alpi, delle opere classiche latine.

Scene d'amore e di cavalleria in antichi arazzi estensi

Nelle principali corti italiane della Rinascenza tappeti e arazzi costituivano un lusso pel quale si mostravano molto prodighi i principi e i signori, che chiamavano artisti di fama o acquistavano volentieri opere lavorate in Fiandra, cioè nel paese che aveva ereditato da Parigi il grido e la rinomanza nelle arti e nelle industrie tessili. I Marchesi e i Duchi di Ferrara gareggiarono coi Gonzaga e con altri signori delle maggiori corti nell'ornare di sontuosi arazzi le sale e le camere dei loro castelli [1]). Sia che si percorra il famoso catalogo della suppellettile estense dell'a. 1436, messo da poco in luce [2]), sia che si svolgano le larghe pagine dei « registri » e degli « inventari » di tappezzeria conservati nel R. Archivio estense di Stato, l'impressione di munificenza, che se ne ricava, non cessa di essere sorprendente. Gli artisti di Fiandra, quali Jacobo di Angelo

---

[1]) All'arte dell'arazzeria a Ferrara ha dedicato uno studio G. CAMPORI, *L'arazzeria estense*, in *Atti e Memorie d. Deputazione di Storia Patria di Modena e Parma*, S. I, vol. VIII, p. 421 sgg.

[2]) G. BERTONI, E. P. VICINI, *Il Castello di Ferrara ai tempi di Niccolò III*, Bologna, 1907. Cfr. G. PARDI, *La suppellettile dei castelli estensi*, Ferrara, 1908.

e Pietro di Andrea, sono chiamati in corte dal marchese Niccolò III; e Jean Mille e Rinaldo De Grue sono onorevolmente accolti da Borso e debbono lavorare nel 1465 a un « ornamento de razo » per il Bucintoro grande su disegno fornito da Marco Galeotto [1]), e questo « ornamento » non dovrà essere « de manco fineçça quanto sono certe coltrine de raçço facte a la *Istoria de Joxeph* », opera quest' ultima del celebre arazziere Rinaldo Boteram, anzi, per chiamarlo come usavasi in corte, « Rainaldo de Borsella nuncupato Boteram tapezerio ». Anche ai tempi di Ercole I troviamo uomini dell' arte in Ferrara. Vi troviamo sopra tutto Sabadino di Siria, detto « Moro », artista di tale valore, a leggere un documento del 28 luglio 1500, che « nè Appeles, nè Phidia quantunque perfectissimi ne la pictura » erano degni di essergli comparati! Sabadino era « veramente.... un altro Hypia ». Per i « maistri tapecieri » lavorava il famoso pittore Cosimo Tura, che vediamo occupato, tra l' altro, a preparar cartoni [2]); il che non deve sorprenderci, poichè l' avere un ottimo artista per i disegni era una gloria per l' arazziere, che poteva a buon diritto vantarsene, come faceva, ad esempio, Giovanni di Rosto scrivendo nel 1551 da Firenze al Duca di Ferrara: « Se anchora « piacessi a Vostra Ill.^{ma} Excellentia che io facessi fare

---

[1]) Jean Mille era ancora in corte nel 1481 (Archivio Estense: *Mandati*, 1481, c. 153). Nel 1476 era stato inviato in Fiandra a comperare 25 coperte « pro usu mulorum Sue Celsitudinis » (*Mandati*, 1476, c. 8). Negli stessi *Mandati* del 1476 (c. 52) si legge la seguente ricevuta del 23 marzo: « Jon Jehan mile de Tournaj confesse auoir rechut de Laurens « de Medesie et Tumas Portenaire compaignons in Burges la summe de « cento et XXXII ducas venesian par une letre de Batezar (Baldassarre) « de Johanne Maceuele ».

[2]) Dipinsero cartoni anche altri pittori estensi: Gerardo da Vicenza e Ugolino.

« i chartoni, non mancarò di servirlo per mano d'alcuno « delli più valenti pittori che siano in Italia ». Ond'è che in inventari estensi dei secc. XVI-XVIII troviamo ricordati arazzi fatti su disegno di celebratissimi artisti: una *Istoria de' Trionfi* del Petrarca disegnata da Pietro Perugino e parte da Raffaello; una storia degli *Scipioni*, su disegno di Giulio Romano: arazzi delle *Grotesche* e delle *Città* su disegno del Dossi e persino una *Istoria di Alessandro Magno* disegnata dal Rubens. Resta a vedersi se tutte queste attribuzioni rispondano a verità.

Ritornando agli arazzi del sec. XV e lasciando da banda gli inventari meno antichi, noi vogliamo qui fissare il ricordo di alcune « cortine da sala *de raço* » (come allora dicevasi) le quali riccamente figurate abbellirono le pareti dei castelli estensi nell'età della Rinascita, con scene d'amore o di cavalleria, con istorie antiche e con rappresentazioni vivaci di campi in fiore, di caccie, di convegni giocondi d'uomini e di donne. Ci sentiremo trasportati nella temperie artistica di una delle corti più interessanti della rinascenza italiana e ne conosceremo meglio i gusti, le preferenze e i godimenti intimi dello spirito.

Interesse notevole ha, per la storia delle costumanze signorili, un arazzo (di cui non resta altro ricordo che quello datoci dagli inventarî) detto dei « buffoni » nel quale un giullare, in mezzo a una gioiosa compagnia, è rappresentato con un vestito rosso, con orecchie di asino e testiera con un becco di cicogna. La descrizione che ne dànno gli inventarî è la seguente [1]): « Una col-

---

[1]) Le descrizioni di questo e di altri arazzi, che seguiranno, son tolte da un inventario di tappezzeria dell'a. 1457 nell'Archivio estense di Stato in Modena. Anzichè intervenire con parole nostre, preferiamo lasciar discorrere, nel suo linguaggio ibrido e suggestivo, il nostro inventario.

« trina da salla de razo usada.... fata cum più figure de « homeni e de done a piedi e a cavalo, fra le quale « giè uno homo vestito de rosso che ha una testiera « in capo cum uno becho in cima fato a guisa de cicogna « e orechie de asano: che sona uno tamburo e uno sivo- « lotto e altre figure che fano zogi, chiamata da li buf- « foni ». Questo prezioso arazzo, come avvenne di tutti quelli di cui terremo parola, è andato perduto, forse consunto dal tempo. Poneva esso sotto gli occhi del- l'osservatore una scena di giulleria (così come faceva un « aparamento », chiamato dell' « oro », nel quale ve- devasi una donna vestita di broccato d'oro rosso che toccava la mano a uno « bofono »); mentre altre cortine riflettevano altri aspetti della vita di corte. Primo passa- tempo, si può dire, fra tutti, era la caccia. E un arazzo, appunto chiamato dei « cazaduri », ritraeva « più figure « de homeni e de done in le quale è uno homo vestido « de rosso cum uno capuzo morelo jn capo che ten uno « bastone in la man drita e cum la stanca tien dui cani « a lasso, de li quali cani gie ne è uno vestido de azuro « cum 6 fiube suxo la schina e una in cima del capo ». Rappresentava anche una scena di caccia una splendida « cortina da salla de razo » detta della « fontana » con « più figure de homeni e de done e cum una fontana « jn mezo che sparze aqua a septe canelle cum una dona « apresso che sona una arpa, fra le quale figure gie ne « son alcune che cazano oxeli per aqua e uno homo « vestido de rosso cum uno capelo peloso, a cavalo, cum « un bastone in mano da uno capo e da l'altro capo « una dona vestita de zetanino alexandrino cum uno ca- « puzo de zetanin verde in capo, a cavalo de uno ca- « valo bianco ». A leggere questa descrizione e a pen- sare a questa donna che arpeggia presso una fontana,

ricorrono alla mente certe scene gioconde dell' *Orlando Innamorato* o dell' *Orlando Furioso*, con fiori e verzura, con cavalieri e dame sotto frondose piante o sopra prati freschi e lucenti, con fontane, con ruscelli e con tutti gli incanti della primavera. Ecco la reggia di Alcina, dove

> Giovani e donne son: qual presso a fonte
> Canta con dolce e dilettoso stile;
> Qual d'un arbore all'ombra e qual d'un monte,
> O gioca o danza o fa cosa non vile.
>
> (*Furioso*, VI, str. 74).

Il Bojardo e l'Ariosto pingono o tessono anch'essi con fili dorati alcuni magnifici arazzi viventi nei loro poemi, in cui le fontane gorgogliano come un dettaglio necessario ad alcune belle scene. Si sa che le fontane dei due maggiori poeti della corte estense si staccano da quelle della poesia brettone, da cui provengono [1]), per la loro eleganza, descritte qual sono con arte raffinata e squisita. Ora, è notevole osservare che codesta raffinatezza si avverte negli arazzi e si sarà certo avvertita nei quadri dei pittori estensi. Ecco, così, anche per questo rispetto, i due poemi rientrare sempre più nell'atmosfera artistica del loro tempo, mentre sfumano via, nella nostra memoria, le fontane di Merlino e quelle che furono sosta ai cavalieri avventurosi di Brettagna.

Si riferiscono, più o meno, alla caccia altri arazzi, che troviamo descritti negli inventarî. Ricorderò l'arazzo dell'alicorno: « Una coltrina de razo cum horo da salla... « jstoriada cum più figure a piedi e a cavallo, fra le « quale gie è una figura de homo cum una vesta fata a « guisa de zetanino aveludato verde, cum uno capelo « de feltro in testa azuro che tien una mane in uno

[1]) P. RAJNA, *Le Fonti dell' Orlando Furioso*², Firenze, 1900, p. 386.

« carniero; de uno di coi de la quale coltrina gi è uno « lionpardo asetado e uno alicornio che se guarda jn- « driedo ». Eppoi citerò l'arazzo detto, non sappiamo perchè, della Zaneta: « Una coltrina de salla de razo.... « fata cum certo casamento da uno capo, e cum figure « de homeni e de done a cavalo e a piedi, fra le quale « gie è uno a cavalo cum una zornea rossa che ha uno « sparaviero in pugno da uno (corr. una) mane e da « l'altra mane una bacheta... e uno puto in cima de « uno peraro che tien doe pere in mano: in mezo de « la quale è uno pavaione cum l'arma de lo Ill. N. S. « sopra el portale e una gabia cum uno papagalo dentro « e altre cosse ». Infine, riprodurrò la descrizione di una coperta da letto « cum alcune figure de homeni e de done, « cum una vale in la quale è anadre e angironi e uno « homo vestito de rosso che va batendo in l'aqua cum « uno corno de drieto » e di un « coperturo da bancale « fatto con più figure de homeni a cavalo che amazano « bestie salvadege asai, in le quale figure è una dona « vestita a guisa de drapo d'oro che tien in mane una « grilanda de rose rosse ».

In mezzo a queste scene, che ricordano le magnifiche e sontuose costumanze delle corti, due arazzi portano una dolce imagine di pace campestre: uno, detto del « molino », con una donna che fila, con una vacca rossa, e con « una casa cum uno volado da molino »; l'altro, chiamato dei « mededuri », con « più figure che « miedeno formento e una dona cum una cota azura e « una vesta rossa de sopra che ispiga formento e un'altra « dona che filla [1]) ».

---

[1]) Il Campori ricorda poi un prezioso paramento di sei pezzi, detto *la pastorella* (op. cit., p. 429).

Altri arazzi rappresentavano scene della Bibbia, leggende eroiche, storie lontane. In un « antiporto de razo » era raffigurato un padiglione di color morello, sotto il quale era « in uno leto Olifernes nudo, cum una dona « che li ha talgiato la testa, che ha la spada da una « mane e da l' altra la testa del dito Olifernes per li « capili, cum la quale porze dita testa a un' altra dona « che ha uno carniero in mane, el quale epsa porze per « metere dentro dita testa ». Una coltrina « de razo » recava ritratta la storia « de Joseph », un' altra rappresentava « una bataia de uno re Astrages »; un' altra infine (e di questa abbiamo la descrizione), tutta foderata di tela azzurra di San Gallo, era « figurada cum certa « jstoria de uno re che fece metere lo fradelo a manzare « cum una spada apicada sopra lo capo e dui homeni « cum spidi da colo in coste e poi servidori, damiseli, « sonaduri jntorno jntorno: el quale cum le mane zunte « levade sta dolorado e non cura de manzare ni de altro ». La descrizione è troppo chiara perchè occorrano commenti. In un' altra cortina si vedevano centauri (« e figure mezo homo e mezo bestie con figure de femena in gropa »); in un' altra si ammirava « la figura de Ercules « in nave che pianta le colone » e in un' altra ancora Ercole compariva « con una raina (regina) a brazo in uno caxamento ». V' era poi tutto un « apparamento da leto » nominato l' apparamento di Ercole: nel cielo era ritratta una « cadriega, suxo la quale siede una magna raina « vestita de biancho » in mezzo a molte figure; il capoletto era fatto di più « figure de homeni a cavalo che combateno, fra li quali gie è Ercules a cavalo de uno cavalo « bianco cuperto de una cuperta rossa cum leoni rampanti suxo »; la parete era « fata cum uno turniamento « de homeni e de done a cavalo cum bastoni in mano

« fra li quali gi è doe raine, in mezo de le quale à Er-« cules a cavalo de uno cavalo »; e il « coperturo » rappresentava « più figure de homeni e de done, fra le quale « giè Ercules armado a piedi cum una sopravesta rossa « frudata de armelini, sotto uno pavaione ». Penso che le cortine di Ercole fossero fatte per ornare la parete della stanza, in cui si metteva il magnifico apparamento ora descritto.

Ancor maggiore interesse svegliano alcuni arazzi, sui quali intendo sostare più a lungo, per l' importanza che mi pare abbiano fra tutti gli altri. Ci pongono sotto gli occhi scene o leggende inspirate ad antichi poemi medievali o a concezioni allegoriche caratteristiche dell' età di mezzo. E, prima di tutto, ricorderò dal prezioso inventario del 1436 una « coltrina de razo morelo a figure « et a bataie chiamada del re Pepin ». Questo arazzo, che era già in cattivo stato (« vecchio e strazado ») nel 1436, riveste un' importanza singolare, perchè è assai ragionevole pensare che ritraesse una battaglia, in cui figurasse il padre di Carlomagno, Pipino, del quale si impadronì la leggenda, che gli attribuì, com' è naturale, fatti e gesta contestatigli dalla storia [1]). Ricostruire in tutta la sua pienezza il ciclo di Pipino è cosa impossibile, perchè in alcuni poemi, in cui figura, esso non ha che una parte accessoria e neppure onorevole (p. es. nei *Lorrains*, in *Auberi le Bourguignon*, nel *Bovo*, ecc.), e perchè gran parte della materia poetica, che lo concerneva, andò perduta. Altrettanto impossibile, data la mancanza di particolari nella descrizione dell' inventario, è determinare o identificare l' episodio ritratto nell' arazzo.

---

[1]) G. PARIS, *La légende de Pépin « le Bref »* in *Mélanges de litt. française* publiés par M. Roques, Paris, 1912, p. 183.

Vi era raffigurata una battaglia, ed io (piuttosto che pensare alla spedizione di Pipino contro i Sassoni, ricordata appena nei poemi, o a una guerra leggendaria verso i Pirenei, di cui è questione nel romanzo del *Compte de Poitiers*) io rivolgerei la mente alla battaglia in cui Pipino uccise Giustamonte, battaglia a cui allude la canzone di *Ogier le Danois* (« Pepin.... si occist Justamont »), senza aggiungere altro. Ma questa guerra con Giustamonte fu oggetto in Italia di un poema, il cui principio soltanto, in una redazione toscana, ci è stato conservato nel cosi detto *Mainetto* [1]). Se la mia congettura cogliesse nel segno, l'indice della nostra attenzione oscillerebbe dalla città di Ferrara alla Toscana e potremmo fors' anche pensare a una perduta canzone franco-italiana, alla quale si fosse inspirato l'arazziere. Il trovare, però, già nel 1436 l'arazzo in corte e il trovarlo in cattivo stato è cosa che ci rende alquanto dubbiosi, poichè soltanto in quel torno di tempo l'arte della tappezzeria si sviluppò in Ferrara, mentre negli anni precedenti gli arazzi si facevan venire di Fiandra. In ogni modo, se non proprio all'episodio di Giustamonte, la nostra cortina, fatta a Ferrara o in Fiandra, doveva riattaccarsi per il soggetto a qualche aneddoto raccontato in qualche poema o addirittura alle miniature di un manoscritto di codesto poema. Chè tale era l'uso degli arazzieri: di ispirarsi volentieri a disegni derivati da miniature. Ed è noto, a ragion d'esempio, che per preparare certe famose tappezzerie dell' *Apocalisse* per Luigi Angiò, fratello di Carlo V, l'arazziere parigino Nicola Bataille si giovò di un cartone dipinto da Hennequin (o Jean de Bruges), il quale

---

[1]) L. G[ENTILE], *Mainetto*. Frammento di un cantare toscano del sec. XIV, Firenze 1891 (Nozze Oddi-Bartoli).

si servì, a sua volta, di un codice della biblioteca privata del re[1]).

Ad un poema francese perduto (o per lo meno a concezioni simboliche francesi) riattacherei altresì la scena di un altro arazzo che trovasi così descritto col titolo di *Dio de Amore:* « Una coltrina de razzo da salla vechia, « lavorata cum horo, cum figure de homeni e de done, « in le quale è 'l die d' amore a guixa de anzolo vestido « de bianco in mezo; sotto uno casamento infra altre « figure, de sotto via; a la lunga de epsa, una muraia « cum toresino a guisa de una cinta de citade ». Questa figurazione del Dio d' Amore — il celebre Dio delle allegorie amorose medievali — è oltremodo interessante. Il « caxamento » rappresenta il suo palazzo o la sua dimora, la quale è circondata di figure. Più sotto abbiamo un muro, anzi una cinta, che ricorda da vicino la prima scena del *Roman de la Rose*, sebbene nessun episodio del Romanzo, se ben vedo, si possa identificare con la figurazione dell' arazzo estense. Era poi un' usanza diffusa, presso i poeti, quella di rappresentare il Dio d' amore sotto le forme di un angelo e di dargli un castello, in mezzo al verde e ai fiori, per dimora. Nelle miniature del ms. della Bibl. Nazionale f. fr. Nouv. Acq. 4531, a ragion d' esempio, manoscritto contenente il *Debat de la demoiselle et du clerc*, il Dio compare al poeta con figura d'angelo e, librato sull'ali, dà insegnamenti a due amanti. D' altro canto, nel favolello del *Dieu d' Amors*, il Dio appare per guidare il protagonista al suo palazzo, popolato di giovani uomini e donne, e chiamato *Champ fleuri*[2]).

---

[1]) J. GUIFFREY, *Les Gobelins de Beauvais*, Paris, s. d., p. 2.

[2]) Per tutto ciò, si veda: E. LANGLOIS, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris, 1891, p. 6 sgg. La miniatura del ms. 4531 è stata riprodotta nella *Histoire* di Petit de Julleville, I, 560.

Insomma, tra le scene dell' arazzo estense e le allegorie francesi corrono relazioni notevoli, sì dà esser lecito istituire un rapporto di dipendenza di quello da queste, anche se impossibile sia arrivare a conclusioni più determinate e particolareggiate. Lo stesso *Roman de la Rose*, la grande enciclopedia amorosa del medio evo. inspirò i tappezzieri [1]), ed è interessante, a questo proposito, notare che cinque dei più preziosi arazzi degli Estensi rappresentavano scene del celeberrimo Romanzo. È veramente peccato che in nessun inventario se ne abbia una descrizione e che poche siano le notizie che se ne hanno. Il 1.° ottobre 1476, nell' occasione del passaggio per Ferrara di Beatrice d' Aragona, sorella di Eleonora e moglie del glorioso re d' Ungheria Mattia Corvino, fu « apparata » la sala grande del Palazzo di Cortile. Si legge nel « Zornale de lo officio de la tapeçaria ducale » dell' anno 1476 che furono esposte allora « coltrine cinque « de rechamo fate alla instoria de *romanzo da la roxa* [2]) » e che sopra a questi cinque arazzi furon messe delle « spalire nove de razo nove de lane fine con seda « fate adatari chuxite insieme ». Ma non questa sola volta compaiono codeste tappezzerie di gran lusso. Il 12 febbraio 1479, messer Biagio del Bailo « ufficiale « sopra el governo de tute le chamare de la Corte del « nostro Ill.mo S. Duca de' dare le infrascripte robe a « lui date et cunsignate per fare aparare la sala grande « per onorare la festa de el prefato N. S. D. et per ho- « norare el magnifico messer Zohane di Bentivoi de Bo-

---

[1]) E. LANGLOIS, in Petit de Julleville, *Hist. de la litt. française*, II, 150.

[2]) Arch. est. di Stato: *Zornale*, B. c. 32. Di questo documento ha avuto conoscenza anche A. DE BERZEVICZY, *Beatrice d'Aragona*, I, Paris, 1911, p. 131.

« lognia [1]) ». Fra le « robe » troviamo alcuni arazzi che conosciamo di già, insieme ad altri nuovi. La serie incomincia con quelli del Romanzo della Rosa:

« Coltrine cinque de rechamo fate ala instoria de « *romanzo de la roxa.*

« Coltrine quatro de razo figurate et fate a la instoria « de *Joxef.*

« Doe chultrine de razo figurate et fate alla instoria « de *Olifernes.*

« Doe chultrine de razo figurate et fate alla instoria « de *Astragies.*

« Coltrine quatro de razo figurate et fate alla instoria « de *Achab* et de *Helia.*

« Una cultrina de razo figurata et giamada de la « *Vertù.*

« Una cultrina de razo figurata et giamada da li « *Cumbatanti.*

« Tre cultrine de razo figurate et fate cumme una « instoria del *Papa.*

« Una cultrina de razo figurata et giamada da li « *Brevi.*

« Una cultrina de razo figurata la quale è la parete « dello aparamento de *Hercule.*

« Una cultrina de razo de sala figurata et giamada « de lo *Animale beretino.*

« Una cultrina de razo figurata et giamada da l' *Anzolo* ».

Magnifico fra tutti dovè essere l' arazzo, diviso in cinque parti, chiamato del *Romanzo de la Rosa.* Esso non veniva esposto che in occasioni solenni ed era costato

---

[1]) Arch. est. di Stato: *Zornale de la Ducale Tapeçaria, 1479-1480,* C, c. 58.

novemila ducati d'oro di Venezia. In un *Compendio de Tapezarie* del sec. XV, si legge: « Cultrine de veluto ale-« xandrino peci cinque racamate tute ad oro ed argento « filato et seda a una historia chiamata la historia de « *Romanzo de la Ruosti* (corr. *Ruosa*), signate n.° 40. Le « quale foron comprate da M. Troilo Bozardo per duc. « nouemilia d'oro come appare per istrumento rogato « per ser Dulcino nodaro adì 19 de Febbraro 1463 ». Purtroppo, lo strumento di compera rogato dal notaio della Camera ducale Dulcino Dulcini, non si trova più; ma in altri registri si hanno allusioni a questo prezioso acquisto e al modo dell'acquisto. Noi congetturiamo che nello « strumento » si avesse anche la descrizione degli arazzi, e questa supposizione viene a farcene rimpiangere maggiormente la perdita. Messer Troilo Bozardo era, come impariamo da altri atti, « mercadante in Vinegia ». Le cortine « de veluto alexandrino recamate » erano contenute in « case cinque cuperte de curame negro ferate » e il Bozardo le aveva avute in pegno, come creditore, da messer « Bonhora del Carrecto dicto Oliver de Finario de la « Villa de Bruges [1]) ». Furono pagate in tre volte dalla camera ducale. Nel dicembre del 1463 (anno dell'acquisto) furono versati a Troilo Bozardo e suo fratello Antonio sei mila ducati.

Il fatto principale, per noi, che risulta dai citati documenti, è che gli arazzi provenivano di Fiandra. Ora, in Fiandra il Romanzo della Rosa fu tra le opere che più e meglio offrirono materia a scene di tappezzeria ed è noto che arazzi con scene di codesto poema venivano lavorati colà ancor nel sec. XVI. Due secoli prima, non soltanto in Fiandra, ma anche a Parigi, si dava opera a

---

[1]) Arch. est. di Stato: *Memoriale, 1463,* c. 128.

raffigurare con seta e oro su tessuti il celebre « romanzo » poichè sappiamo che Jacques Dourdin nel 1386, Pierre Beumetz nel 1387 e, in particolare, Nicolas Batailles vendettero al Duca di Borgogna, Filippo l'Ardito, delle tappezzerie con rappresentazione del *Roman de la Rose* [1]). Nel *Debat du cœur et de l'œuil* abbiamo un'allusione interessante ai « tapis » in cui

> . . . de la Rosa li Romans,
> Pour lire aux amans clers et lais,
> Estoit escript..... [2]).

Non sapremmo dire quali scene fossero ritratte nelle cinque cortine estensi, ma, data l'usanza dei ricamatori di ripetersi volentieri, potremmo, senza troppo presumere, congetturare che in alcuna di esse fosse raffigurato l'episodio allegorico dell'arazzo detto del *Roman de la Rosa* di Sir Richard Wallace. In altre non doveva mancare il castello d'Amore, che si prestava a comporre un magnifico e delicato quadro. Alla corte estense, come si disse, le cinque cortine erano apprezzatissime e servivano per i giorni di grande gala, per qualche festa dei Duchi, o per qualche visita principesca. Agli uomini dotti della corte, le scene del romanzo non dovevano essere sconosciute, poichè la biblioteca ducale conservava, sin dal 1436, un libro « chiamado *roman de la roxa* in francexe in membrana coverto di chore rosso (n. 196) », e si sa ormai che i libri estensi erano a disposizione dei letterati e studiosi della corte [3]).

Di un altro prezioso arazzo estense, descritto for-

---

[1]) J. GUIFFREY, *Histoire de la Tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours,* Tours, 1886, pp. 36, 39, 42, 52, 157, 158.

[2]) WRIGHT, *Reliquiae antiquae,* p. 315.

[3]) G. BERTONI, *La Biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I*, Torino, 1903, cap. III.

tunatamente negli inventari, occorre ora tener parola. Esso era chiamato delle *vertude* e consisteva in « una « coltrina de razzo noua da salla afigurata de figure che « combateno una citade guardata de done e difesa cum « rose che sparzeno (apelata la jstoria de la *Vertude*) ». Abbiamo qui un' allegoria, che si riattacca alla celebre contesa dei Vizi e delle Virtù e rappresenta un raggentilimento della versione più comunemente diffusa, secondo la quale i Vizi combattono le Virtù fuori e dentro la loro fortezza e queste si difendono gloriosamente. Il soggetto trovasi trattato, nella sua idea generale, in varî testi, come nella *Psycomachia* di Prudenzio (donde proviene un episodio importante della *Introduzione alle virtù* attribuita a Bono Giamboni) e nella *Parabola II* di S. Bernardo (*De conflictu vitiorum et virtutum*). La concezione poi della lotta della virtù e del vizio, col trionfo della prima, costituisce, come è naturale, l' argomento di molte opere medievali latine e volgari: l' *Anticlaudianus*, il *Songe d' Enfer* e la *Voie de Paradis* di Raoul de Houdan, ecc. [1]). La fortezza delle virtù è, in fondo, la Gerusalemme celeste dell' Apocalisse. Parmi che le « done, che guardano la citade » siano, a un di presso, le virtù enumerate nella *Giostra delle virtù e dei vizî* (poemetto italiano della fine del sec. XIII o del principio del sec. XIV, scritto, a quanto si crede, da un francescano di Macerata nelle Marche) e cioè, insieme alla Pazienza e alla Pace:

La Fede et la Sperança
Et vera Caritade;
Justitia et Prudentia,
Forteçça et Temperança

[1]) Per questi testi, si cfr. E. PROTO, *L' « Introduzione alle virtù »*, in *Studi medievali*, III, p. 15 sgg.

Et fina Humilitate,
Core de Mansuetudine,
Spirituale Alegrança
Et sincera Castitate [1]).

Un particolare interessantissimo dell' arazzo è quello dell' armi, di cui si servono le Virtù, cioè le « rose ». Evidentemente, la cortina estense rispecchia condizioni speciali della leggenda e quasi una sua elaborazione aulica o cortese: si direbbe che un poeta cavalleresco l' abbia raggentilita ponendo in mano alle Virtù le rose, quelle rose che nelle simboliche medievali lotte intorno a castelli d' amore venivan lanciate da uomini e donne per ispasso nobile e giocondo e per raffinato godimento.

L' inventario, già ricordato, del 1436 registra (n. 1431) una « coltrina de razo cum una figura in una naue ». Che si tratti di Tristano? È assai improbabile, se non addirittura impossibile. Ben è vero che in uno dei riparti della copertura di Usella, con l' istoria di Tristano, questi compare solo, col suo cavallo, in una nave, e le lettere intorno ricamate dicono: *Comu Tr[istainu] vai nella isola per cumbactiri locu* [2]); ma, lasciando anche da banda il particolare importante del cavallo, non si capirebbe come un arazziere potesse ritrarre un episodio isolato di una grande leggenda, con molta probabilità di riprodurre una scena incomprensibile ad ogni osservatore. Bisognerebbe, in caso, supporre che nell' inventario non fosse stata riportata un' eventuale scritta dichiarativa, o imaginare una serie di arazzi perduti rappresentanti la storia di Tristano e Isotta. Ciò sarebbe, sebbene la « coltrina » sia detta

---

1) MONACI, *Crest. dei primi secoli,* II, 482.

2) RAJNA, *Intorno a due antiche coperte con figurazioni tratte dalla storia di Tristano,* in *Romania,* XLII, p. 525.

« vechissima », una congettura gratuita, che non riceverebbe, tra l'altro, nessun conforto da ricerche fatte in documenti e registri concernenti le tappezzerie estensi. Inutile, dunque, insistere su tutto ciò, tanto più che altri arazzi vi sono che bisogna ricordare, i quali sono indicati con chiarezza, se pur non siano descritti. In un inventario del sec. XVI, ne troviamo registrato uno con la storia di Paris e in un altro inventario un secondo costituito da otto « pezzi » nei quali è rappresentata la *Istoria di Troia*. Gli arazzi dei *Troiani* figurano anche in cataloghi del sec. XVII, nei quali anche troviamo ricordo di un arazzo chiamato *Istoria d'Orlando*. Con questo (forse inspirato, io credo, al poema dell'Ariosto)[1]) la serie delle tappezzerie più importanti e più antiche (oltrechè ancora ignorate) degli Estensi è finita[2]).

Gli « apparamenti », le « coltrine da sala » e i « coverturi » *de razo* costituivano un lusso di corte, al quale gli Estensi sacrificavano volentieri una parte non insignificante dei loro non abbondantissimi redditi. Sopra tutto ai tempi di Borso (il principe più amante, fra tutti, della magnificenza esteriore) le pareti dei castelli estensi poterono ornarsi di mirabili e varî arazzi; ma l'amore per le stoffe rare e preziose non si perdette in sèguito, ed Ercole I si mostrò anch'esso sollecito di acquisti di pregio e d'importanza non comune. Il merito, però, di avere introdotta l'arte dell'arazzeria in Ferrara, spetta, a voler essere giusti, a Nicolò III.

[1]) Un altro arazzo (sec. XVII-XVIII) era detto del *Pastor Fido*.

[2]) Potrei ricordare, per maggior compiutezza, qualche altro arazzo posseduto da Lucrezia Borgia, come quello del « Re Davide », di Saul e Gionata, di Abraam e Faraon, della Concezione di Nostra Donna, ecc. Ora l'inventario di Lucrezia è a stampa, edito da POLIFILO [Luca Beltrami], Milano, 1903.

Fra le figurazioni descritte nelle pagine precedenti, alcune spiccano per il loro suggestivo interesse, altre per la loro grandiosità. A noi è piaciuto mettere sopra tutto in evidenza quelle che, riattaccandosi a concezioni simboliche medievali, mostrano maggiori punti di contatto con la poesia e giovano a intender meglio la diffusione di certe allegorie amorose, che oggidì non parlano quasi più al nostro intelletto. Mentre la rinascenza fioriva, molte leggende dell' età di mezzo e sopratutto leggende di origine francese spiccavano ancora il volo dai vecchi manoscritti o sorridevano sui tessuti appesi alle pareti delle corti, e giù nelle piazze, sulla bocca dei canterini, raccoglievano il plauso del popolo attento e curioso. Un altro periodo letterario nasceva e nuovi fiori d' arte si aprivano lussureggianti accanto a quelli variopinti dell' età precedente. Così, in una galleria di arazzi si possono ammirare avvicinate e alternate alcune varie e molteplici, ma tuttavia nel loro insieme armoniose, storie d' amore, favole di cavalleria e leggende bibliche ed eroiche.

Motti francesi su maniche e vestiti di principesse estensi nel quattrocento

L'uso di portare abiti di lusso con fregi d'oro e d'argento e con motti ricamati fu molto comune nelle Corti della rinascenza. Nell'*Orlando furioso,* in cui si rispecchiano in un'aureola immortale di poesia molte costumanze signorili dei tempi dell'Ariosto, troviamo sobrî ma significativi accenni a vestiti azzurri *d'oro fregiati* (XVI, 7), a sopraveste ricche con *tronchi di cipressi ricamate* (XXXI, 78) e a panni e tessuti d'argento e d'oro. Ginevra, l'amata di Ariodante, va

> .... con veste candida e fregiata
> Per mezzo a liste d'oro e d'ogn'intorno.
> (V, 47).

Oliviero vuole avere, per la tenzone di Lampedusa, un motto inquartato che dica: *Finchè vegna!* con abito d'oro (XLI, 30). Fiordiligi, la notte prima della morte di Brandimarte, rivede in sogno la vesta, che gli aveva trapunta essa stessa di sua mano, tutta tempestata di gocce rosse:

> Parea che di sua man così l'avesse
> Ricamata ella e poi se ne dolesse.
> (XLIII, 155).

Vestiva Fiordiligi una gonnella di sciamito bianco fregiata *d'aurata lista*. Bradamante, non potendo raggiungere Ruggero, sosta a Montalbano e quivi

> . . . . con sottil lavoro
> Fa sopra seta candida e vermiglia
> Tesser ricamo di finissim'oro.

Mettiam mano ora ai registri estensi e vedremo la realtà gareggiare, non senza vantaggio, con la fantasia dei poeti. Per Beatrice, figlia di Niccolò III, Giusto ricamatore apprestò nel 1436 « uno vestido de veludo « negro » con « duj agnelli jn una virdura cum brevi « grandi de argento filato » [1]). E codesto ricamo ricopriva il busto e le maniche. Invece, per le sole maniche di un vestito in velluto pur nero di Camilla dei Roberti il medesimo Giusto aveva fatto un anno prima « uno recamo « de canne grege, umbrato d'oro, e nizolari umbrati « d'oro et brevi interlisadi d'argento » [2]). Nel 1445, furono ricamate « a torno da piedi denanzi » su un vestito di velluto negro foderato di ermellini della Marchesana duecento cinquanta lettere d'argento [3]). Uno dei ricami più interessanti fu fatto per le maniche di un abito del Marchese d'Este nel 1447 da Agostino detto Frambaja: « lo qual recamo si è uno bresalgio da balestrare con « frize (freccie) dentro e frize rote e jntere per suxo « tuta la manega.... fato de arzento filato e carge (ca- « riche) tute dite manege de tremolanti de arzento dorato » [4]). Si trova spesso ricordo di lettere, brevi, motti su abiti e specialmente su maniche di principesse e don-

---

[1]) Archivio estense di Stato: *Mandati*, 1436-38. c. 18v.
[2]) *Mandati*, 1434-35, c. 126r.
[3]) *Mandati*, 1445-46, c. 296.
[4]) Guardaroba: *Debitori et creditori*, 1447, c. 129r.

zelle degli Estensi [1]), ma raramente nei registri venivan ricopiate le leggende, cosicchè non molta materia abbiam potuto raccogliere sull'argomento suggestivo che trattiamo. Tuttavia, ne abbiamo abbastanza per affermare che i motti francesi erano, fra tutti, i preferiti.

Nel 1444, Isotta d'Este aveva fatto ricamare sulla manica sinistra di un suo vestito il motto: *Loiaument . voil . finir . ma . vie* [2]). Due anni dopo, troviamo il medesimo motto ripetuto su cinque maniche di cinque vestiti delle sue donzelle: Margherita, Bianca, Isabella, Diamante, Stella. Ricamatore ne era stato il Frambaja [3]): « letre zentozinquanta fate tute de horo fino filato con

---

[1]) *Debitori et creditori,* 1450, c. 66ʳ: « Maestro Zohane Bischiza e « cunpagni denno avere per sua fatura de havere rechamado due ma- « nege de pano roxado de grana per uno vestido de la Illu. M.ª Urssina « sorela de lo Illu. nostro Signore rechamade con 5 fiori et 10 folglie « per manege unbrade fati cum rami e adornati cum arienti ». Altre maniche erano ricamate con incudini e martelli, con iscudi e con lance, ecc. (*Debit. et cred.*, 1448, c. 76ʳ). V'erano varie fogge di maniche, come si sa (cfr. per ultimo: ENLART, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la renaissance*, Tome III: *Le costume,* Paris, 1916, p. 579). Nei registri estensi compaiono più volte maniche « a la lombarda », maniche « a gombedo » (a gomito); « manege strete « a la catalana »; maniche « a campana »; maniche « a sacho grande » e maniche aperte.

[2]) Riproduciamo esattamente i motti quali stanno nei manoscritti. Attingiamo, in questo caso, a un registro estense intitolato: *Libro di amministrazione di Leonello,* 1442 (-44).

[3]) Giusto e il Frambaia erano i due principali ricamatori della corte estense; ma è certo che anche altri maestri facevano ricami preziosi e ricamavano lettere d'argento su maniche. Nel 1436, Giusto ricamò dieci lettere d'oro sopra un vestito di panno turchino e verde di Leonello e ventisei lettere « suxo doi manigini et insuxo doe falde de uno « vestidello de scarlato de messer Folco Maria figliolo del Signore ». Eppoi egli ricamò: ventinove lettere d'oro su due maniche di Beatrice, diciotto lettere sopra maniche di un vestito di Ercole e sedici sopra altre maniche « de panno beretino » di Leonello (*Mandati,* 1436-38, c. 3ʳ).

« li caprioli che sparzeno per tuta la maniga a uno moto « che dice: . *Loiaumant* . *vuoil* . *finir* . *ma* . *vie* . che sono « letre 24 e ponti sie.... suxo zinque manege de zinque « vestidi roxadi zoè una maniga rechamata per vestido « de zinque donzele de la Illu. M.ª Ixota » [1]).

Anche Beatrice, sorella d'Isotta, aveva il suo motto francese ricamato nelle due maniche di un suo vestito: . *Ansi* . *doit* . *il* . Ciò sappiamo grazie al seguente documento del 4 febbraio 1446: « Agostino dito Franbaia e « cumpagni rechamaduri dè avere per sua fatura e spexe « de avere rechamato letere vintioto fate de moschete « de arzento de horevexe perfilate de horo filato atorno « con li cavrioli de horo e seda molto grandi che jnpiano « tuto el campo de le manege fate suxo due manege fate « a gumbedo pizole de uno vestito de pano verde bruno « de la Illu. M.ª Biatrexe sorela de lo S. de le quale « letre se computa ponti oto che divideno le parole de « lo infrascripto moto zo è . *Ansi* . *doit* . *il* . » [2]).

Bianca Maria d'Este volle, come suo motto, il seguente: . *Nul* . *bien* . *sans* . *poine* ., e lo fece ricamare dal Frambaja sopra due maniche di un vestito di panno rosato. Il motto era tessuto « de horo fino con sede onbrate » [3]).

Mentre la Marchesana aveva il bel motto latino *Solius* (« di uno solo ») ricamato molte volte entro lavori di trapunto a guisa di libri aperti, sia in un vestito « de panno de mostovalero » [4]) sia in un vestito di da-

---

[1]) *Conto de debituri et credituri*, 1446, c. 120r.

[2]) *Conto de creditori et debitori de l'officio de Galeotto de l'Assassino*, 1446, c. 115.

[3]) *Debitori et creditori*, 1448, c. 77r.

[4]) *Debitori et creditori*, 1447, c. 45r: « horo filato e sede de avere « fato de recamo quindeze librizoli adornati con azuli e rosetine poste

masco verde[1]), le sue donzelle portavano motti francesi. Violante aveva scelto il motto . *O mors . o . mersi .*[2]); Agata e Catarinetta preferivano . *Avoir . ne . quier .*[3]). Nelle maniche poi di vestiti fatti per Costanza, Costanzina, Violante, Beatrice, Caterina, Rizzarda, Maria e Agata, tutte donzelle della Marchesana, si leggevano le parole per me incomprensibili: . *Mil . S . maa . ila* . Anche questa volta il ricamatore era stato il Frambaja, il quale aveva fatto « letre zinquantasie grande fate tute « de horo fino filato con li caprioli molto grandi a uno « moto zoè: . *MIL . S . MAA ILA* . in lo qual moto sono « letre dixe e ponti quatro e li ponti se mete per un « una letra fata suxo 4 manege pizole a la catelana de « dui vestidi de pano turchino de la Costanza, Costan- « cina donzele de la Illu. M.ª Marchexana » e aveva pure

« suso le albe de arzento de horevese e 16 moti con letre che dixe (*M.*) « *Solius.*, videlicet 18 ponti che sono jn tuto letre e ponti a nomero « zentotrenta fate de moschete de arzento de orevese el qual recamo si « è fato atorno via da piedi e denanzi jn sino al colaro suso uno vestido « de pano mostovalero lo qual va frudà de dossi per uxo de la Illu. M.ª « Marchexana ». L'argento per i motti era stato fornito dal celebre orefice Amadio da Milano. Il motto *Solius* era stato anche ripetuto quattro volte in una giornea della Marchesana.

[1]) *Debitori et creditori,* 1448, c. 13r: « Agostino dito Franbaia e « cunpagni deno avere adi XXVII de zenaro per sua fatura e spexe de « avere recamato letere duzento dize fate de arzentaria de horevese e « perfilate de horo e seta con caprioli che sparze fate in moti 35 che « dize . *Solius* . e librezoli in mezo li dicti moti a n.º trenta fate le albe « e pontizate de horo e perfilate adornati atorno e azuli de arzento de « horevexe le qual letre e libriti sono fati atorno le manege de soto via « da piedi fate a mantelo de uno vestido de domasco verde de la Illu. « M.ª Marchesana ».

[2]) *Debitori et creditori,* 1448, c. 77r.

[3]) Nel ms. *Avire,* ma credo che si debba correggere: *avoir,* perchè il motto deve essere francese. Si trova, con l'altro motto *O mors o mersi,* nel registro cit. *Deb. et cred.,* 1448, c. 77r.

fatto « letre zentosessanta oto fate de horo fino filato con « li caprioli, ma sono minore che le dite, fate e recha- « mate suxo dodeze manege pizole a gombedo al moto « soprascripto zo è moto uno per zascuna manega de « vestidi sie de pano turchino de donzele sie de la pre- « fata [Marchexana] zo è Violante Biatrexe Catelina Ri- « zarda Maria Agata » 1).

Era quello il tempo, nella corte d'Este, in cui libri e romanzi francesi venivano ricercati e letti con grande fervore e in cui la coltura della società aristocratica pareva essere, malgrado le predilezioni di Leonello, più francese che latina o italiana. Guglielmo Capello leggeva le cronache « de Franza »; Giacomo Ariosto prendeva in prestito un « Lanzaloto », un Meliadus » e altri libri in francese; Anselmo Salimbeni chiedeva pure il « Lanzaloto »; Francesco d'Arezzo si dilettava nella lettura del « San Graale », del « Merlino », del « Troiano », tutti in francese. Mentre Bianca Maria leggeva un « Gothofre de Boion », il fratello Sigismondo leggeva il « Tristano ». Era il tempo, in cui viveva in corte un amanuense francese, Guglielmo « de Franza », certamente chiamato per aiutare i copisti italiani a trascrivere opere francesi e in cui gli arazzi francesi e fiamminghi pendevano ammirati alle pareti delle sale estensi. Non è dunque maraviglia che i motti preferiti dalle figlie di Niccolò III siano stati francesi. Isotta, Beatrice e Bianca Maria dividevano, del resto, questa preferenza con altre principesse della loro età. E amavano mostrarsi in pubblico o nelle feste con i loro belli abbigliamenti lussuosi di stoffe rare e con maniche elegantemente ricamate a fregi d'oro o a lettere d'argento e d'oro.

---

1) *Conto de cred. et deb.* cit., 1446, c. 115.

Buffoni alla Corte di Ferrara

Troppo dedita ai piaceri e troppo amante dello sfarzo era la Corte ferrarese del Rinascimento, perchè le potessero mancare quei sollazzevoli tipi di buffoni e di nani, che — delizia e gioia dei Signori — costituiscono ora, per lo storico, uno degli aspetti più caratteristici della varia e mirabile vita principesca di quell' età [1]).

Erano i buffoni un prezioso ornamento delle Corti; desiderati ognora e accarezzati, quando non venivano fustigati a sangue, erano poi indispensabili nei conviti e nelle feste; e come nello spregiarli si sarebbe riconosciuto allora un grave torto da parte del signore, così con l' invitarne in Corte buon numero e col proteggerli acquistavasi diritto il principe alla fama di liberale e di munificente. Ma per la Corte di Ferrara — teatro delle prodezze del più celebre tra i buffoni, il Gonnella, — non è difficile riconoscere particolari motivi dell' interessamento dei principi per essi e della grande predilezione a loro riguardo.

---

[1]) Per la Corte dei Gonzaga, si cfr. LUZIO-RENIER, *Buffoni, nani e schiavi ai tempi d'Isabella d'Este*, in *Nuova Antologia*, s. 3.ª, vol. XXXIV, p. 618 e sgg.; vol. XXXV, p. 112 e sgg.

Non sempre allegra e piena di piacevolezze d'ogni sorta e maniera dovevasi presentare ai Signori d'Este l'abituale residenza in Ferrara. Nel vecchio castello estense penetrava troppo spesso la grigia monotonia dell'uniforme paesaggio ferrarese: troppo spesso s'infiltrava un senso di fastidio e di noia. Quando taceva l'eco delle feste rumorose, a cui si abbandonava il popolo con sempre vergini impeti e con novello ardore, o quando mancavano visite principesche a tener viva la smania dei divertimenti e delle baldorie, la Corte ricadeva nel silenzio severo della vita privata. Il castello si trasformava: gli arazzi figurati, le argenterie, gli ori venivano riposti; negli armadi si stipavano i broccati, i tessuti più fini, le vesti più sfarzose; venivano tolti dalle panche i dossieri di velluto, dai letti le coltri d'oro filato; ricominciava l'andarivieni incessante dei pezzenti, dei servi, degli schiavi; qualche arazzo alle pareti si ricopriva di polvere e di ragnateli. Allora i paggi si davano ai loro giuochi prediletti: alla scherma o alle palle « ventizzate » di corame e il principe ingannava le ore con gli scacchi, coi tarocchi, col gurgello o si allietava in leggere le facezie di Ludovico Carbone e in udire i lazzi, i motti, le arguzie dei suoi buffoni preferiti.

Tanto fu il favore di che furon larghi gli Estensi ai buffoni di Corte, che non isdegnarono di ornare le loro sale con arazzi rappresentanti nell'esercizio loro quei tipi così lepidi e faceti. In un inventario « de Razi » del 1457, uno trovasi così descritto [1]: « Una coltrina da « salla de Razo usado lunga braza 16 e $^{2}/_{3}$ e larga 6 $^{1}/_{4}$

[1] Di questo arazzo abbiamo già parlato in uno degli studî che precedono (*Scene d'amore e di cavalleria in antichi arazzi estensi*).

« fata cum più figure de homeni e de done a piedi e a
« cavalo, fra le quale giè uno homo vestito de rosso che
« ha una testiera in capo cum uno becho in cima fato a
« guisa de cicogna e orechie de asano che sona uno
« tamburo e uno sivoloto e altre figure che fano zogi
« (giuochi): chiamata da li buffoni ». Cosa non nuova
questa di ritrarre buffoni sopra tele o negli affreschi
dei palazzi. Nel 1519, quando alla Corte papale si rappresentarono i Suppositi dell'Ariosto, sulla tela che nascondeva agli spettatori le scene pinte da Raffaello si
videro figurati alcuni diavoli, che giocavano col noto
buffone del papa: Fra Mariano [1]). Nel celebre palazzo di
Schifanoia ammirasi ancora la tozza figura del buffone
preferito di Borso d'Este, lo Scocola; e nella camera dei
cani del palazzo di Marmirolo toccò al Mattello — amato
dagli Estensi e dai Gonzaga — lo stesso onore, ch'era
prima toccato allo Scocola. Varie erano le arti cui ricorrevano i buffoni per intrattenere la Corte: potevano d'un
tratto, durante un convito, balzar sulle tavole e correrle
per il lungo e per il largo; sapevano, secondo il linguaggio
del tempo, « dar di cappello, scovarsi a scambio »; era
anche lecito loro organizzare danze ridevoli con ischerzi
d'uomini e donne e presentarsi sotto specie di medici,
di giuristi, di frati, di suore. Ai nani erano riserbate facezie
non meno gustose. Alla Corte d'Este, nel 1580, durante
un banchetto di Lucrezia, apparvero tra le frutta « per far
ridere le donne » due nani, Ledardino e Francatrippa [2]).
I nani eran trattati alla Corte di Ferrara con ogni riguardo. In un frammento di registro del 1540 tenuto dal

---

[1]) A. GRAF, *Attraverso il Cinquecento,* Torino, Loescher, 1888, p. 369.

[2]) CAMPORI-SOLERTI, *Lucrezia e Leonora d'Este,* Torino, Loescher, 1888, p. 62.

Messisbugo trovo sotto la data « addì 14 Mazo » ricordato uno famiglio del nano [1]).

Ma procediamo con ordine. Il Gonnella fu il più celebre dei buffoni ferraresi; tanto celebre ch' egli presto divenne, come a dire, il tipo ideale della buffoneria italiana dell' età della Rinascenza. A questa conclusione è pervenuta, or non è molto, la critica [2]); la quale ha voluto, forse a buon diritto, rivendicare a un solo Gonnella fiorito, com' è noto, nel secolo XIV, tutte le facezie attribuite a un anonimo, che ritenevasi vissuto presso gli Estensi nel secolo successivo. Di questo secondo Gonnella non abbiamo trovato alcun ricordo nell' archivio estense; sicchè par lecito a noi appoggiare, come molto probabile, la supposizione surriferita. Fu certamente un buffone un Prando da Verona che un documento del 1449 ci dice essere stato « facetissimus et jocosus » [3]), e un altro buffone fu un Lodovico da Padova, « facetissimo e soavissimo » *pro suis vafre dictis et extemporariis schomatibus* [4]). Ma nel secolo XV il buffone prediletto della Corte ferrarese, quegli che viene a occupare il posto del secondo Gonnella, è lo Scocola o « Scopula », come è anche spesso chiamato. Questi ebbe lunga consuetudine con quello sfarzoso signore che fu Borso d' Este, dal quale spesso ottenne doni di ducati e di vestiti. Noi lo vediamo seguire Borso nelle sue cavalcate e nelle sue cacce quando gli sparvieri s' alzavano, come saette, a volo dietro la preda o quando i preziosi leopardi, fatti

---

1) Biblioteca Estense, Codice Campori, y. E. 1, 7.
2) *Giornale storico della letteratura italiana,* XXII, p. 220.
3) Archivio Estense: Registro dei Mandati, 1449, c. 68.
4) Registro dei Mandati, 1441-42, c. 109.

AFFRESCO NEL PALAZZO DI SCHIFANOIA

Il buffone Scocola, in mezzo ai cortigiani estensi, riceve una moneta dal Duca Borso

venire di Persia già addestrati alla caccia, s'accovacciavano in groppa dietro il cavaliere o balzavano veloci sul lepre; ne seguiamo con interesse i rapporti con la Corte; lo troviamo indebitato coi giudei, lo scoviamo nell'osteria di Peregrino di Monte Spinarolo [1]); impariamo a conoscere la sua misera e numerosa famiglia: suo fratello frate [2]), i suoi non pochi figli, sua moglie Maria. La sua famigliarità con Borso era tale da permettergli di scrivere al Duca una lettera di questo tenore [3]): « Humilimente supplica Scocola poltrone et « notifica a quella come il dicto se retrova havere in « pigno tuti li suoi pagni et trovase debitore al zudio « ducati cinquanta tri et soldi cento ». Chiede poscia che gli sia pagato questo debito dalla ducale munificenza e continua con una certa libertà di linguaggio: « Advisando « la V. S. ch'el promette a quella de non andare più in « Gorgadello ni in S. Polo dal Bischaza et quando la « S. V. sapia il vero ch'el gli vada più, quella gli faccia « dare per ogni volta diexe stilade cum l'amidino » [4]).

Nell'anno 1466 lo Scocola ottenne la cittadinanza ferrarese ed ebbe in dono — o quasi — una casa dalla liberalità del suo signore [5]). Egli aveva in Corte un suo particolare stipendio, il quale troppo spesso non gli ba-

---

[1]) Registro dei Mandati, 1466, c. 100v.

[2]) L. A. GANDINI, *Viaggi, cavalli, bardature e stalle degli Estensi nel quattrocento,* p. 39. (*Estratto dagli Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le prov. di Romagna*, 1892).

[3]) Registro dei Mandati, 1466, c. 166r. (13 luglio).

[4]) « Amidino » sarà una voce scherzosa per designare il bastone.

[5]) Registro dei Mandati, 1466, c. 96: « Vos, factores generales, dari « faciatis Scopule familiari prefati d:ni libras centum quas Sua Ex. sibi « donat in ausilium emendi et soluendi unam domum per ipsum Sco« pulam emptam ». Si veda anche sullo Scocola: A. VENTURI, *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia*, in *Atti e memorie della Deputazione di storia*

stava; scriveva allora uno de' suoi faceti biglietti a Borso e il principe si affrettava a far sapere ai suoi fattori: « Altro « non ne dicemo per questo se non che volemo et coman- « demove che diati subbitamente al Scopula buffone et « famiglio lire cento de marchigiane sopra le page sue ».

Non invano dunque rivolgevasi lo Scocola al suo protettore, sì che ben poteva scrivergli il buffone che il duca non era « mai venuto meno a lo dicto suo Scho- « cula tapino in nessuna sua necessità » [1]). E così Borso doveva nel 1469 donargli del frumento, pagargli i debiti con la Camera ducale e dargli il danaro per ritirare « unum tessutum Scocule suavissimi hystrionis » [2]). E se il principe talvolta pareva negargli la somma di duecento lire marchigiane « per potere pagare la soa casa », lo Scocola era pronto a presentargli un argomento che vinceva gl' indugi del duca: o pagare o « altra mente lui (cioè lo Scocola) non poterà stare in Farara » [3]).

---

patria per le prov. di Romagna, s. 3.a, vol. III, p. 391, e LUZIO-RENIER, op. cit., XXXIV, p. 629.

[1]) Registro dei Mandati, 1468.

[2]) Registro dei Mandati, 1469, cc. 7 e 226.

[3]) Ecco qui l'intera lettera dello Scocola dell'anno 1468 (Mandati, 1468, c. 168):

« A la Illu.ma Duc. S. V. humilmente supplica il vostro fidelissimo « servidore et famiglio Schocolo come che lui priega la prefata Vostra « Signoria che gli voglia compiacere volerge donare livere doxento de « march. per potere pagare la soa caxa et libre cento march. per pagare « sue debite che altra mente lui non poterà stare in Farara. Et così el « priega la Verzene Maria e San Zoanne Batista che debia pregare « Domenedio per lui che ge fati questa gratia.

> « Et se questa gratia non me farai,
> « Da l'ospedale Schocola catarai.

« Et sopra tuto se ricomanda al beato Sancto Alberto ». Allusione ad Alberto d'Este.

Donna Maria era la moglie del nostro buffone e anche ad essa Borso doveva pensare talvolta. Trovavasi la donna « in extremità de dodese boche a le quale aveva a fare le spese computata la fante cum tre figli » ed era costretta non di rado a ricorrere alle grazie del duca « per honore de Schocula ». Qualche volta la sovveniva di danaro Alberto d'Este, ch'era solito dare ogni anno un ducato a Scocola « pro strena et bona manu » [1]).

Ai tempi di Borso dovè pure appartenere un singolare tipo di presunto buffone che è ritratto in uno splendido quadretto della pinacoteca estense. Coperto la testa da un berrettone scuro, da cui pende una medaglia d'oro, portando un agnello fra le braccia, tiene un cartello su cui sta scritto: *Sic Gienius* e ride stupidamente con un viso quasi inebetito [2]). Su queste strane parole: *Sic Gienius* io non insisterò, nè mi permetterò alcuna congettura; dirò invece che di nuovi buffoni serbano qualche ricordo i preziosi registri estensi: d'un Martino di Milano « pazo del Signore » [3]) di un Ser Lina, di un Grazioso, buffone del duca di Mantova.

Durante il carnevale e per le feste o per le nozze spiegavano i buffoni la loro valentia e gareggiavan fra loro in imitare l'asino col suono, il balbo con la pronuncia, col gesto e col muoversi il poltrone, ecc. ecc. Nell'anno 1466, quando lo Scocola ottenne la cittadinanza di Ferrara, pare fosse proibito l'andare in maschera, il che era uno dei migliori passatempi dei carnevali del rinascimento. Ciò lascia supporre questo biglietto che

[1]) Registro dei Mandati, 1470, cc. 11, 17, 148.

[2]) Vedilo riprodotto in A. VENTURI, *La R. Galleria Estense di Modena,* Modena, 1882, p. 33; ma che il quadretto rappresenti veramente un buffone, mi par cosa tutt'altro che certa.

[3]) *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XXII, p. 251.

per la sua singolarità riproduciamo in parte: « Humile-
« mente supplica a la D. V. S. il vostro fidelissimo ser-
« vitore Guasparino dal Angelo et notifica a la Ex.tia V.
« come questo carnevale uno suo fameglio se travestì
« da femena cun uno balzo in testa et andava per la
« terra facendo mille buffonarie honestamente perho et
« senza arme et andagando Zoanne Gobbo (che era
« connestabile di Borso) lo trovò et prexelo et menolo
« in prexone et solo perchè dicto Zoanne diceva ch' el
« andava in maschara.... » [1]).

Più noti, per essere stati studiati col sussidio di documenti felicemente scoperti [2]), sono i buffoni del periodo successivo, che avevano dimora a Mantova e a Ferrara. Tre di essi vanno qui ricordati: il Frittella, tanto caro a Isabella d' Este, Galasso e Diodato, una cui supplica abbiam noi trovata indirizzata nel 1490 ad Eleonora d' Este [3]). Nel 1494 lo stesso Diodato seguì il duca in Lombardia; aggiungiamo che nello stesso anno dovè recarsi a Reggio per incarico della Corte ferrarese.

Ci si fanno ora innanzi due nuovi buffoni, dei quali il primo godè molta celebrità di facetissimo e piacevolissimo ai suoi tempi: il Mattello o Spagnuolo, che noi identificheremmo non senza peritanza con un certo Colla Spagnolo, che troviamo in Corte a Ferrara nei primi anni del secolo XVI [4]) e che fu autore di versi latini [5]).

---

[1]) Registro dei Mandati, 1466, 39r.

[2]) LUZIO-RENIER, op. cit., vol. XXXIV, p. 631 e sgg.

[3]) Registro dei Mandati, 1490, c. 80. Un altro Diodato si dichiarava nel 1469 « discipulus olim Scocule mimmi et joculatoris ». (Registro dei Mandati, 1469, c. 145r). Era stato famiglio di Agostino da Rimini.

[4]) Registro di guardaroba, Lucrezia Borgia.

[5]) G. BERTONI, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese, ai tempi di Ercole I,* cit., Append. II, lett. C.

Ci vien suggerita questa ipotesi dal fatto ch' egli era certamente un non ispregevole cantastorie. Il 26 luglio 1508 Lodovico da Fabriano scriveva al cardinale Ippolito d' Este che essendo andato in « San Pietro in Vincola », vi aveva trovato « el boffon Spagnolo: quale cantava al « improvviso et quella poneva sopra tucti signori del « mundo » [1]). E d' altronde non deve parer strano che un buffone di Corte possa essere stato capace di dettare versi latini. Potevano bene essere stati scritti per celia, sullo stampo ad esempio di quelli maccheronici composti per giuoco da Fra Serafino [2]). Un buffone degli Estensi fu anche pittore: Bartolomeo del Palazzo detto Reverenza. E, infine, per non pochi lati può ascriversi alla categoria dei buffoni di Corte uno dei poeti più importanti degli Estensi, il Pistoia, che con Galasso, Diodato ecc. ebbe famigliarità e che coi suoi vestiti malconci e col suo mantello lacero piglia posto tra quegli straccioni, di cui non era priva sin dai primi del Quattrocento la Corte di Ferrara. Basti ricordare che Maestro Prosdocimo, « ripetitore della lezione » ai figli di Niccolò III era talmente « nudo che non torna ad onore « del signore — scriveva Parisina — che così nudo staga « a la compagnia delli figlioli ».

Nel 1502 per la venuta di Lucrezia Borgia, sposa ad Alfonso I, ci si fanno conoscere nuovi buffoni: Giorgio, che il 9 febbraio riceve un dono di sei lire e sei soldi dal duca [3]) e tre « lochos » spagnuoli del seguito di Lucrezia. Uno di costoro dovè fermarsi a Ferrara: Diego, che

---

[1]) Cancelleria ducale. Disp. orat. a Roma.

[2]) V. CIAN, *Fra Serafino, buffone*, in *Archivio storico lombardo*, 1891, vol. XVIII, pp. 406-414.

[3]) Libro de le partide, 1502, c. 31r.

troviamo ricordato parecchie volte nei registri estensi [1]). Ebbe un figlio Ludovico [2]) e nel 1527 venne curato dal « male franzóso » dal medico Jacomo da Carpi [3]).

Intorno allo stesso tempo troviamo a Ferrara un altro buffone, le cui relazioni con Isabella sono già state indagate. In un « libro de partide » del 1529 leggiamo, a c. 43, questa singolare notizia: fu pagata una certa somma di danaro « al Veneziano, che atende a li regazi, per « tanti à spesi in girlande per parare Polo bufon per « andare in procession el giorno del Corpo de Cristo ». La quale notizia trova conferma nello stesso libro a c. 60, ov'è detto che maestro Giovanni Maioli provvide a Paolo « uno paro de ale » per la medesima occasione.

Ma è rimasto ignoto sin qui il nome del buffone, che più d'ogni altro si trattenne a Ferrara sui primi del secolo XVI. Santino buffone, del paese di Medicina, ebbe dalla Corte estense i migliori trattamenti. Nel 1512, con panno « metà zallo e metà allionato », si fa fare, a spese dei principi, « uno saio, uno zipone, uno para de calze e uno « capucino ». Nello stesso anno ordina una veste alla veneziana, un abito da medico e un altro da suora [4]). Nel 1516 si provvede di « una bereta » da medico e di un'altra « cum le orecchie: che se azulli soto la gola ». Nel 1519 egli fu mandato presso i Gonzaga, forse per esercitare a quella Corte la sua arte, con « doe dozene « de strenghe de folesello e una de curame » [5]). Era prov-

[1]) In Drapamenta, 1531, e Conto pel banco di Romano di Lardi, 1531, c. 49r.

[2]) Guardaroba, 1516, c. 170r.

[3]) Giornale di mass. duc., 1527, c. 63.

[4]) Memoriale, 1512, cc. 27, 29, 47, 48.

[5]) Memoriale, 1519, c. 12.a.

visto di una vesta alla veneziana lunga in sino a terra, di una turca foderata con ventitrè agneletti, di calze alla borsesca, di calze verdi e bianche, di undici scuffietti di tela bianca [1]). Non doveva certamente mancare di vestiti. La Corte estense gli pagava « ziponi a l'antiga » e vesti da frate, tuniche di panno bianco « cum la pa- « ciencia » e il mantello, giubboni alla tedesca e cappelli pure alla tedesca lavorati da « Mathie todesco capelaro ». Nel 1519 Marco de Colornio « varotaro » gli « fodra uno « saio de pano tane chiaro con le maniche ad astone e « manegeto con una lista a cerco tagliata ». Santino, che era « nano », ebbe anche l'onore d'essere ricordato da Lodovico Ariosto nella *Lena* [2]):

— Or non c'è alcuna cassa, alcun armario?
— Non ci son altro che due casse picciole
Che Santino in giuppon non capirebbero.
(Ediz. Polidori, II, 316).

Ricorderò ancora che nel 1512 furono date alcune vesti a « Domenego dito matto » già servitore del conte Lodovico della Mirandola e finirò menzionando tra i buffoni quel Giovanni francese, cantore, protetto da Ercole I e da Alfonso, che finì i suoi giorni miseramente entro una gabbia di ferro, accusato di aver preso parte alla congiura di Don Ferrante e Don Giulio contro il fratello Alfonso duca di Ferrara [3]).

---

[1]) Registro di guardaroba, 1519, cc. 7, 10, 11, 49.

[2]) BERTONI, *Nuovi studî su M. M. Boiardo,* Bologna, Zanichelli, 1904, p. 248.

[3]) Documenti singolari intorno a cotesta congiura si leggono nell'Archivio Estense, Munitione, 1506. — Per un buffone del cardinale Ippolito si veda: Libro-amministrazione del cardinale Ippolito (in Archivio Estense, 1511, c. 117). A c. 35 si legge: « L. 3 march. per Sua S. « a Camarino buffone contati in Rubiera per tanti li dona gratis ».

Accanto ai buffoni troviamo alla Corte degli Estensi altri tipi non meno solazzevoli: matti, nani, funamboli. Quella Caterina matta, che godè la protezione di Lucrezia e di Isabella, e che, eccitata da poco vino, sapeva darsi l'aria di « una bella ragazza » e a sentir dire: passa l'acqua, alzava i panni fin dove poteva, facendo mostra di tutto [1]), era ancor nel 1533 alla Corte estense, come si apprende da un « Compendio » tenuto da Guarino Guarini [2]). Quando Ercole I trovavasi nella Corte d'Aragona, era a Ferrara presso i principi una nana di nome Maddalena; presso Eleonora d'Aragona viveva poi un nano chiamato Agostino, che potevasi vestire da capo a piedi con un braccio e mezzo di panno. Per la venuta di Lucrezia Borgia, fu fatto vedere alla sposa « uno volare senza che a corda si tenesse nè con le mani « nè con li piedi, ed era colui detto per soprannome il « Cingaro » [3]).

Per le moresche di Ercole Panizzato preparate per le feste nuziali di Alfonso con Lucrezia, maestro Giovanni « varotaro » fece un paio di calze e « uno zipone per il nanino e un canone de lata » [4]). Infine « uno che va suso la corda » è pure ricordato in un registro di spese dell'anno 1516 [5]).

I buffoni della Corte d'Este non si distinguono da quelli delle altre Corti italiane del Rinascimento [6]); non

---

1) LUZIO-RENIER, op. cit., p. 119.

2) Archivio Estense di Stato. Guardaroba.

3) Rodi, *Annali*, in Biblioteca Estense, vol. II, p. 45.

4) Libro de le partide, 1502, c. 17r.

5) Guardaroba, 1516, c. 57r.

6) Vadano qui, in nota, alcune altre spigolature da registri estensi, spigolature che non riguardano propriamente buffoni o nani. Nel 1469 era in corte un Pietro di Lecce « qui tam apte et gesticulose profici-

esercitano la sola professione di buffoni, ma sono incaricati presso i principi d'altri offici. Sono esseri sempre poveri o deformi, che sotto la maschera del riso lasciano talvolta intravedere il solco dei patimenti e dei dolori, uomini miserevoli, che sono fortunatamente scomparsi con la nuova e più umana civiltà.

« scitur super fune » (*Mandati,* 1469, c. 77). Questo Pietro era detto « schoenobata egregius » (*Mand.* cit., c. 95). Nel 1466 si ha ricordo di un Giacomo da Siena « gesticulator » (*Mand.*, ad ann., c. 153). Nel 1465 trovo poi un Giovanni da Verona « maestro delli mexi, li quali li canta « in proxa » (*Intrada et usita,* cc. 41, 48) e nel 1469 ecco ancora un altro canterino, certo Giovanni da Brescia, « che canta li mesi » (*Intrada,* c. 41).

Tarocchi versificati

Quanta e quale parte spetti ai così detti « giuochi di società », o anche ai « giuochi » in generale, nella storia del costume delle magnifiche Corti italiane della Rinascenza, non è ancor possibile forse di precisare con esattezza. Le usanze private di quelle nostre Corti, così raffinate in ogni forma di lusso e di galanteria esteriore, hanno cominciato da poco a richiamare la curiosità degli studiosi. Solamente ora sopra certi documenti, che hanno un soave profumo di delicate intime confidenze e recano interessanti e nuovi particolari sui segreti degli abbigliamenti o sulle arti del cavalcare, dell'armeggiare, ecc., l'attenzione nostra si ferma con un senso di appagata compiacenza. È certamente vecchia sentenza, ma troppo spesso dimenticata, che la conoscenza esatta degli usi e delle costumanze di un'età sia l'aiuto migliore a comprenderne pienamente l'arte e la letteratura. Per discendere infatti a un esempio, tenendoci in un ordine di fatti che ha qualche attinenza col nostro argomento, chi potrebbe mai intendere il sonetto del Bembo:

Io ardo, dissi, e la risposta invano

senza conoscere quei curiosi giuochi di società, di cui

uno descrive così l'Ariosto nel c. VII, 21, del *Furioso?* [1])

> Tolte che fur le mense e le vivande,
> Facean, sedendo in cerchio, un gioco lieto,
> Che nell'orecchio l'un l'altro domande,
> Come più piace lor qualche secreto:
> Il che agli amanti fu comodo grande
> Di scoprir l'amor lor senza divieto...

Si senta ora ciò che nel sec. XVI diceva del sonetto del Bembo Alessandro Sardi in una sua miscellanea conservata nella Biblioteca estense [2]): « Nella libreria del« l'Ill.mo et Ex.mo S. Guido Ubaldo, Duca d'Urbino, è « un libro de uarie et diuerse interpretatione: fra le quali « è una sopra il sonetto dell'Ex.mo et Ill.mo Cardinale « Bembo, che comincia: *Jo ardo dissi,* la quale per utile « di ciascuno noi siam per porla. Perocchè quando il « dottissimo medico Brasavola [Muzio Antonio Br.] an« dete l'anno passato del 1544 ad Urbino, chiamato dal « detto S. Duca infermo: consieco andò anco M. Renato « Brasauola suo figlio. Et egli tal interpretatione mi rife« rite: che nella Corte d'Urbino consuetudin era che « quei zintilhuomini et forestieri et paesani ui faceano « una festa in una sala grande onde ciascun huomo pi« gliaua per mano una donna et postissi in cerchio il

---

[1]) Veramente il giuoco, a cui allude il Bembo, pur rientrando nel genere di quello dell'Ariosto, mi pare se ne stacchi in qualche particolarità, come, ad es., nella segretezza onde è circondata la domanda. Si cfr. A. SALSA, *Imprese e divise d'armi e d'amore nel « Furioso »*, in *Giornale stor. d. lett. ital.*, XXXVIII, 325.

[2]) Cod. Est. *a*. T. 6, 35. — Non è certamente difficile identificare il codice Urbinate di cui parla il Sardi nel brano che riferisco nel testo. Si tratta, s'io non mi inganno di molto, del cod. Vaticano 8825 descritto dal CIAN, *Motti inediti e sconosciuti di M. P. Bembo*, Venezia, 1888, p. 89 (App. II).

« primo dicea una parola, la qual era tenuta la donna
« seguire con un'altra parola et il terzo con un'altra....
« Il Bembo essendo in detto gioco et essendo il primo,
« propose et disse: *Io ardo:* la sua innamorata, ch'era
« appresso lui, nulla disse et così tutti ferono: unde dice
« il Bembo: *Io dissi,* perchè el primo loco era il mio:
« *Io ardo* et.... uanamente cercai la risposta, che la mia
« innamorata ridicesse la mia parola aggiungendoui la
« sua et così tutti gli altri.... » [1]).

Un altro giuoco, quello dei tarocchi, diè la chiave di quei noti cinque capitoli del Boiardo che potevano parere singolari o stranamente costrutti prima delle fortunate congetture del Renier [2]). La composizione simbolica del poeta scandianese, per essere ingegnosamente architettata e adorna di bei fiori poetici pur nell' espressione del pensiero, riporta senza dubbio la palma tra gli altri tentativi di « appropriare », come allora dicevasi, una particolare versificazione alle figure dei tarocchi.

Nella stessa Corte estense, ai tempi di Isabella d'Este, un anonimo verseggiatore si servì del giuoco dei tarocchi per indirizzare alcuni motti galanti alle donne ferraresi [3]). Egli inviò, con allusione ai trionfi, una serie di versi a 22 donne di Ferrara, che radunate intorno al nome d'Isabella appaiono, come a dire, irradiate dalla luce di quell'aurora d'idealità femminile che la famosa marchesana diffondeva mirabilmente intorno.

---

[1]) Il Sardi, sulla falsariga del sonetto del Bembo, ne compose uno che incomincia: *Non ardo, dissi, è 'l ver; a voi par strano* e che si legge nel cit. cod. Est. T. 6, 35.

[2]) Lo studio del Renier fu pubblicato dapprima nella *Rassegna Emiliana,* I, 655 sgg. poscia, riveduto, in *Studi su M. M. Boiardo*, Bologna, 1894, pp. 231 sgg.

[3]) Cod. Est. *a.* W. 2, 11.

Il trasporto dei signori d'Este per il giuoco dei tarocchi fu veramente notevolissimo [1]). Borso passava spesso la sera giocando non pure a scacchi, nel qual giuoco fu valentissimo Niccolò III [2]), ma anche alle carte « dette dell'imperatore » miniate d'oltremarino « depinte « da un lato et auerso a le deuixe de lo signore » [3]). Il 2 maggio 1492 Ippolito d'Este scriveva dall'Ungheria a sua madre Eleonora d'Aragona: « Ho receputo le berette, « guanti, guanteri, balle, palloni, capelletti, forme, ba- « chete da sparauiero, *triumphi dorati*, carte da rompha, « secondo che se contenne ne la sua de 6 marzo et « uedendo la benignità et dolcezza cum la quale V. Ex.^a « mi manda dicte cose et essendo le prefate dignissime « et per darmi grande delectatione et piacere, baso le

---

[1]) Si cfr. G. CAMPORI, *Le carte da giuoco dipinte per gli Estensi nel sec. XV*, in *Atti e Mem. delle Deputaz. di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi*, VII (1874), pp. 123 sgg.

[2]) S'era più volte provato con Niccolò III agli scacchi un certo Zanobi Magolino da Firenze, il quale affermava il 28 aprile 1454 in una sua lettera al duca Borso: « Sono stato et in parte sono assai dotto « nel giuocho delli scachi » (Arch. estense in Modena — Canc. Ducale — Particolari). Nei *registri di guardaroba* del 1516-1517 trovo che si acquistarono da Antonio del Torlo « tre cavalli da scachi, due rocchi, tre pedone » e anche: « uno gioco da scachi ». In un *Inventario* del 1511 trovo, a c. 83: « uno schachiero d'osso, uno schachiero de legno, una « capseta da scachi: con schachi in foza de omini armati sí a piedi como « a chauallo ».

[3]) Nuove carte da gioco sono ricordate nel *Registro dei Mandati* del 1422-24, c. 431. Inoltre. il « 28 luio del 1442 « aue Jacomo guerzo « pare uno de carte da trionfi per i caualieri ». In un *Registro di guard.*, sotto la data « 14 zugno 1446 » leggo (c. 136r): « Piero Andrea de Bon- « signore de' avere L. 2, s. 10 m. per sua fatura de avere dipinto para due « de carte da zugare grande... per uxo de la salla de lo Signore ». In un altro Registro, che s'intitola: *Prexii e provisione vechie 1452-57*, leggo: « Carte da imperaturi per uxo de li chavalieri, soldi 12 el paro; « carte de imperatore mezane dipinte da lato roversso, s. 12 el paro ».

« mani a V.ra Ex.a ». In un « registro di Guardaroba » del 1516 trovo alcune notizie degne d'essere aggiunte a quelle comunicate dal Campori. Sigismondo Cestarello deve far pagare Gioan Francesco della Mirandola « per comprare « dua para de tarocchi.... per mandare a Belfiore » (c. 66.v); nel maggio, lo stesso Sigismondo deve provvedere alla Corte « quatro para de tarocchi » (c. 110.r); infine nel giugno si acquistarono da Luca Rossi mercante « due para de tarochi pel bisogno del Signore ». L'anno seguente, il 27 luglio, venne pagato « uno cartolaro in « S. Paulo per il pretio de uno paro de tarocchi mandati « a Belfiore » (c. 107.v); e già prima il 27 luglio, Scipione ragazzo aveva portato a Belfiore un altro paio di tarocchi (c. 104.v). Anche a Codigoro i Principi si dilettavano dei giuochi di carte. Luca Rossi mandava colà ora un paio di *scartini*, ora un paio di tarocchi [1]).

Il servirsi del giuoco dei tarocchi per fare allusioni a questa o a quella dama doveva essere nella poesia del Rinascimento cosa, se non molto diffusa, per lo meno abbastanza comune. Son noti i versi di Giambattista Susio intitolati: *Motti alle signore di Pavia sotto il titolo dei Tarocchi*, pubblicati prima dal Renier [2]), quindi da

---

[1]) *Registro di guard.*, 1517, cc. 135v., 219r, Per le carte da *scartino* si veda: LUZIO-RENIER, *Mantova e Urbino*, Torino-Roma, 1893, p. 63, n. 3. Ricorderò anch'io che l'autore del *Diario ferrarese* dice nel 1499: « Si usa et costuma di giocare a carte molto, come a falsi- « nelli, a rompha, a risuscitare li morti, a scartare, et a mille diavola- « menti » (*R. I. S.*, XXIV, 376). Agostino Mosti (si cfr. A. SOLERTI, *La vita ferrarese nella prima metà del sec. XVI*, in *Atti e Mem. della Deput. di St. Patria per le provincie di Romagna*, S. III, vol. X, p. 171): « innanti il pranzo e la cena, radunatisi li Gentilhuomini e « commensali..... v'era sempre trattenimento non solo di qualche giuoco « di scacco e di tavoli, ma etiam dio di musica e lezione di romanzi ecc. ».

[2]) Op. cit., p. 257.

Toldo e Moiraghi [1]); aggiungiamo ora i seguenti anonimi dedicati alle donne ferraresi:

TRIONPHI DE TAROCCHI APPROPRIATI

IL MONDO

La S.ª Violante Trotta. — Il tutto reggerà per sua sapienza.

LA JUSTICIA

La S. Ludovica Gigliolla. — Giuste tien le bilancie e 'l ciel rimira.

L'AGNOLO

La S. Diana Trotta. — Questa per sua beltà fatta è divina.

IL SOLE

La S. Virginia Trotta. — Accieca col splendor chiunque la mira.

LA LUNA

La S. Violante Muzzarella. — Guida il stanco nocchier a pigliar porto.

LA STELLA

La S. Giulia Trotta. — Costei può far felice e sventurato.

LA CASA DEL DIAUOLO

La S. Laura Codegora. — Estinguer non si può l'ardente fiamma.

IL DIAUOLO

La S. Catarina Perondella. — Dove ella vuol senza esca il fuoco attizza.

---

[1]) *Memorie e documenti per la storia di Pavia*, 1897, vol. II, fasc. I-III, pp. 63-75. Sull' appartenenza di questi versi al Susio, v. *Giorn. stor.* cit., XXX, 516. Ho potuto aver tra mano nella biblioteca dell' Arsenale il codice che contiene i versi sui tarocchi, dei quali è qui discorso. Essi sono scritti sur un foglietto a parte: sono di diverso carattere, e nessuna ragione vi è, a parer mio, per attribuirli al Susio. Il cod. è cartaceo, e nel catalogo a stampa del Martin ha il num. 8583. — Aggiungiamo qui in nota che in progresso di tempo si usarono anche i tarocchi a scopo di satira. Si veda L. FRATI, *La vita privata di Bologna,* Bologna, 1900, p. 184. Si legga anche nella stessa opera la p. 132. Per un sonetto scritto nel sec. XVI sui tarocchi, durante un conclave, cfr. *Giorn. stor.*, cit., XVIII. 338.

LA MORTE

La S.ª Gentil Sosena. — Agli animi zentil mia vista è grata.

IL TRADITORE

La S. Lucia Forna.. — Non ti fidar se non col pegno in mano.

IL GOBBO

La S. Contessa Calcagnina. — Non pensavo giammai venir sì ratto.

LA RUOTA

La S. Girolama Sacrati. — Chi su, chi giù, non è chi fermi il piede.

LA FORTEZZA

La S. Leonora Riminalda. — Qual duro scoglio al gran soffiar de' uenti.

L' AMORE

La S. Laura Salviati. — Chiunque mira costei se stesso oblia.

IL CARRO

La S. Isabella Estense. — Triompha sol costei per sua grandezza.

LA TEMPERANZA

La S. Leonora Contuga. — Tempra costei col ghiaccio il caldo fuoco.

IL PAPA

La S. Hippolita Cortile. — Questa del mondo ha il gran governo in mano.

LA PAPESSA

La S. Isabella Vincenza. — Grazie intercede per i malfattori.

L' IMPERADORE

La S. Battista Varrana. — Nata per governar ogn' alto impero.

L' IMPERATRICE

La S. Barbara Mosta. — Col tempo ascenderà sua fama al cielo.

IL BAGATINO

La S. Genevra Calcagnina. — Consiste nel giocar presto con mani.

IL MATTO

La S. Mamma Riminaldi. — Nulla val la beltà senza pazzia.

Il nome di queste dame ferraresi, magnificate nei sopra riportati versi, non può dirsi del tutto ignoto. Violante Trotti dovè essere donna bellissima e ornata di rare qualità, se meritò che Gerolamo Falletti, cortigiano e storico estense, le dedicasse il seguente sonetto [1]):

DE FORMA DIVAE VIOLANTAE TROTAE

Quando talhor contemplo intento e fiso
La rari dote uostre e 'l gran ualore,
Vener, dic' io, del suo più degno humore
Compose 'l uago e leggiadretto uiso.

Febo i capelli e Palla in gioia e riso
Fabricò il fianco: e di diuin colore
Le man Giunon e delle piante il fiore
Vi diè Diana e gli occhi il Paradiso.

Di latte il gran Cupido le mammelle
Formò scherzando nell' ameno grembo
E 'l bianco petto di sí raro fregio;

Cedano dunque a Voi tutte le belle;
Che se 'l pastor tornasse e senza lembo
Le tre del ciel, hareste sola il pregio.

Laura Codegora dovè invece essere bene spesso oggetto delle malignità e dei commenti dell' aristocratica società di Ferrara per la libertà dei suoi costumi. Un sonetto d' anonimo che a lei si riferisce, termina con due terzine terribilmente mordaci [2]):

Ben dimostrate, mona, senza sale
D' haver un intelletto assai rotondo,
Poi che vi piace più quel che non vale;

Ogni goffo, ogni lordo, ogni huomo immondo
Et ogni poltronazzo de hospitale
Purchè non sia scholar vi tocca il fondo.

---

[1]) Cod. Est. *a*. W. 2, 11.
[2]) Cod. Est. cit. W. 2, 11.

E già che siamo stati tratti in questi pettegolezzi femminili, non dispiaccia ai lettori che ci fermiamo anche un poco sopra un sonetto che riguarda Mamma Riminaldi. Questa doveva concedere forse troppe ore al giuoco e alle feste in generale. Parlavasi in Ferrara della sua casa come di un paradisiaco luogo di delizie e v' era di più chi cantava [1]):

> Da la continua festa et dolce riso
> Ch' è in quella habitatione a i suoni avezza,
> Da i giuochi et canti pien d' ogni allegrezza
> Creder ivi si debbe il Paradiso.

E aggiungeva:

> . . . . . dentro v' han solo ricetto
> Quelli che mai si perdon nei Tarocchi.

Tutte queste donne ferraresi insieme ad altre nuove, quali Ginevra Malatesta, Taddea Massa, Lucrezia Pia, Elena Bentivogli, Beatrice Gualenghi, ecc. ecc., troviamo radunate in una festa di singolare sfarzo data in Corte la sera della Befana [2]). Durante i suoni e le danze, si fecero giuochi di sorte che consistettero nel cavare da un' urna certi « bolleftini » su ognuno dei quali era scritto un verso del Petrarca in onore di ciascuna dama intervenuta alla festa. Un fanciullo era incaricato di estrarre i versi dall' urna. E siccome coteste *sorti* furon commentate da un anonimo, così è lecito a noi di darne un' idea al lettore [3]). Per Isabella fu estratto il verso:

> Fior de virtù, fontana de beltade

---

[1]) Cod. cit. — Trovo una lettera attribuita a Mamma Riminaldi e un' altra lettera a Virginia Trotti in *Lettere di molte valorose donne...*: Venezia, Giolito, 1548, pp. 111, 114. Nella stessa opera è una terza letterina di Camilla Susia a Barbara Mosti (p. 23).

[2]) Non mi è riuscito di precisare l' anno.

[3]) Cod. cit., W. 2, 11.

appartenente al son. *Dolci durezze,* ecc. Il commentatore non si esprime a questo riguardo con qualche piacevole arguzia, come ci aspetteremmo; ma dice soltanto essere codesto « fior sì de grato odor et la fontana così chiara » da esserne vinto ogni illustratore. E di simili mezzucci bene spesso egli si serve per isfuggire forse la paziente e non facile ricerca di alcun bel motto o di alcuna arguta o galante frase.

Altre volte il suo commento è poco più interessante. Per esempio, a Beatrice Prosperi toccò il verso:

Meco si sta chi dí e notte mi affanna,

e l'anonimo autore aggiunge che essendo « questa dama « desiderosa d'hauer figliuoli » giorno e notte era turbata, e riferisce quanto « alle sue bellezze diuine », due versi storpiati dell'Ariosto:

Di persona esser tanto ben formata
Quanto me' san pittori industri fingere.

A taluno potrà a buon diritto parere ingiustificato il silenzio tenuto fin qui sulla cronologia da assegnarsi al nostro nuovo componimento sui tarocchi. In verità io debbo confessare di non esser giunto a nessuna conclusione positiva dopo diverse indagini nell' Archivio estense di Stato. Ho bensì trovata Laura Calcagnini tra le donne che nel 1505 si recarono a Ferrara per le esequie di Ercole I[1]; ma sono ben lontano dall'identificarla con la nostra contessa Calcagnini, poichè, a parer mio, « Contessa » dovè essere un vero e proprio nome di donna. Posso tuttavia dire, senza tema di errar molto, che i nostri versi debbono esser stati scritti nei primi anni del

[1]) *Registri di spesa diversi*, in Arch. est., segn. *E. E. E. E.*

sec. XVI in Ferrara, durante una delle non infrequenti dimore di Isabella nella sua città natale. Non senza ragione si potrebbe esser tratti a credere che la composizione loro fosse da riferirsi a un tempo anteriore alle nozze di Francesco Gonzaga con Isabella, perchè questa è chiamata « estense » senz'altro; ma qualche dubbio resta in causa del sonetto in gloria di Violante Trotti dovuto al Falletti. Questi morì nel 1564 e non potè comporre i suoi versi avanti il primo ventennio del sec. XVI [1]). E d'altronde, tutte le dame ricordate nel giuoco da noi pubblicato debbono appartenere alla generazione ferrarese della prima metà del cinquecento dal momento che noi possiam conoscere il nome delle più elette donne

---

[1]) TIRABOSCHI, VII (ediz. moden., 1791), p. 965 in nota. Sul Falletti si veda anche V. SANTI, *Atti della Deput. ferrar. di Storia Patria*, IX (1897). Il Falletti si trasferí a Ferrara nel primo ventennio del sec. XVI. Protetto da Alfonso I ed Ercole II, divenne presto confidente di quel magnifico Duca che fu Alfonso II, dal quale fu incaricato di attendere col Pigna allo sviluppo della biblioteca ducale. A questo proposito è interessante una sua lettera al Duca in data 11 gennaio 1561 da Venezia: « Se non fossero state le molte occupazioni che nel fare apprestare stanze « per l'Ill.mo S. Don Luigi tutt'oggi m'hanno trattenuto, hauerei ad ogni « modo procurato mandarle questa sera un'altra cassa de libri.... In- « tanto le mando per ora questo *dommatici panoplia* a mano e spero « al fermo con la prima occasione hauerle a mandare l'Aristotile. I libri « del medico Gadaldino si sono dati a far scriuere, e pel Conte Hercole « Contrari ella si hauerà hauuto il *Plinio:* et perchè parmi hauere inteso « che tutti i libri greci di Paolo Magnolo da Valcamonica sieno perve- « nuti alle mani dell'ecc. m. Vincenzo Maggio ne' quali intendo esserui « alcune belle et notabili annotationi et mass.e in *Auicena* et altri an- « tiqui; se a l'Ecc. V. parrà farline tenere proposito acciò io gli habbi, « li farò uenire et se ui serà cosa degna ne farò cauare l'essemplare. « Le mando anche la uita et lodi di Henrico Re Chr.mo per hora statami « data stampata in Parigi, in latino, in francese et spagnolo.... » (Cod. Est. *a.* G. 1, 16). Si cfr. anche: *Centralblatt f. Bibliothekswesen,* XV, (1898), p. 51, n. 1.

della aristocrazia di Ferrara sul cadere del sec. XV. Esse ci sfilano innanzi in un anonimo capitolo [1]) per varie ragioni interessante e sono: Beatrice moglie di Niccolò Contrari, Domicilla Rangoni sposa di Tito Vespasiano Strozzi, Leona moglie di Roberto Strozzi, Marietta sposata a Teofilo Calcagnini:

> Marieta gentil, piena di gloria,
> Rica d'animo grande e generosa,
> Digna d'esser laudata in ogni istoria,

Alessandra maritata ad Antonio Roverella, Francesca Fontana a Francesco Ariosti, Lucrezia a Brandelisio Trotti, Bianca Roberti, ecc.

A queste donne succedono in Ferrara quelle, che troviamo esaltate nei nostri « trionfi appropriati » e ricordate intorno ad Isabella d' Este in un nuovo capitolo, che giudichiamo opportuno riferire quì in parte [2]):

> Felice, illustre, alma città Ferrara,
> Rosa d'Italia bella, unico fiore,
> Vera madre d'amor diletta et cara,
>
> Hora dir vo' quel che ne detta Amore:
> Deh! Isabella da Este, scuopri 'l manto,
> Mostra la fama tua, mostra 'l valore:
>
> Tu sola sei che porti il pregio e 'l vanto
> Di virtù, di beltà, tu sei quel sole
> Che dà luce a Ferrara in ogni canto.
>
> Dietro a Costei, Amor mandar mi vuole
> L'illustre Trotta nobile Violante:
> Bellezze hai in lei uniche al mondo et sole:
>
> Ludovica Gigliola, ch'ogni amante
> A un solo sguardo può far vivo e anciso:
> Felice è chi in sua gratia tien le piante.

---

[1]) Cod. cit. *a*. W. 2, 11.
[2]) Cod. cit. *a*. W. 2, 11.

Diana Trotta, 'l tuo leggiadro viso
Ha tal beltade in lui, tal gratia sola
Ch'in terra forma un nuovo paradiso....

Alla Violante Muzzarella torno
Raggio di cortesia, di gentilezza,
Come sua fama s'ode d'ogn'intorno.

Quella che tiene in man d'amor la frezza,
Leonora Contughi alma e gentile,
Eterna et singular è sua bellezza.

Di Julia Trotta l'andar signorile
L'angelico parlar modesto et saggio
Ogn'indurato cor farebbe humile:

Laura Codeghora a cui oltraggio
Non gli potrebbe far Marte nè Giove,
Chè 'l suo bel volto ammorza 'l divo raggio.

Caterina Perondella quando muove
L'aspetto generoso, in lei si uede
Gratia, ualor, beltà non vista altrove.

Gentil Sosena tutt'altre avanza e eccede
Sua gratia, sua beltà, suo aspetto divo
A cui ogni mortal s'inchina et cede.

Di Laura Salviati canto et scrivo
Che dove alberga lei v'alberga amore
Lasciando ogn'altro luogo oscuro et privo.

Di Lucia Forni ha tal possa e valore
Suo angelico parlar, suo vago aspetto
Ch'a mille amanti assassinar feo 'l core.

Contesa Calcagnina spirto elleto
Tra generose donne alta e cortese
Donna d'ingegno et di raro intelletto.

Leonora Riminaldi all'alte imprese
D'honore e di beltà porta l'insegna;
Questa è colei ch'honora il bel paese.

Hippolita Cortile in cui sol regna
Tal prudentia et virtù rara et sovrana
Ch'è di Minerva dea sorella e degna.

Barbara Mosti quest'è la fontana
Dove Narciso se specchiò in se stesso:
Quest'è di castità l'alta Romana....

Versi certamente insipidi e rozzi; ma d'averli pubblicati confidiamo ci saranno grati quanti sentono il bisogno di approfondire gli studî intorno a quella garbata efficacia che sulla letteratura contemporanea esercitarono le gentildonne del Rinascimento.

Per un'altra fiorita schiera di dame care a Isabella nella sua Corte di Mantova, un elegante cavaliere, Marc'Antonio Bendidio, componeva con assai galanteria versi e prose di molto sapore confidenziale [1]). Egli doveva essere alla marchesana e alle sue elette donne sommamente gradito per le sue piacevolezze e per le sue garbate maniere. Accompagnava Isabella nelle sue gite e prendeva parte a quei giuochi di società dei quali molto si dilettava la Marchesa di Mantova. Nel 1534, in occasione dell'elezione della signora Dorotea Strigia a Regina di una festa di Corte, egli componeva una breve collana di ottave, alle quali altre ancora fecero seguito per le signore Barbara Soardi e Giulia Montina, che succedettero alla Strigia nella ambita carica. Altra volta scriveva terzine sulle « leanze » scelte dalle donzelle e dame di Isabella: e la sig.ª Barbara celebrava per aver preferita per sua « leanza » la parola *Scudo* e la signora Faustina per aver eletta la « leanza »: *Soccorso*. E così Anna da Crema erasi scelta la parola *Tramontana;* Laura Terzi quella di *Sostegno*, ecc. Altra volta

[1]) I componimenti del Bendidio sono contenuti nel cod. autografo della Bibl. Universitaria di Bologna 1671. Si cfr. L. FRATI, *Giochi ed amori alla corte d' Isabella d' Este,* in *Arch. stor. lomb.*, XXV (1898), pp. 350-365.

ancora, essendosi recato a Ferrara, così piacevasi di annunciare alle sue amiche di Mantova le buone accoglienze ricevute: « .... eccoti la mia parente corrermi incontro « a braccia aperte, dico la sig.ª Diana Ariosti, e m' ab- « bracciò baciandomi così strettamente com' ella farebbe « la sig.ª Barbera, et io così amorevolmente raccolsi il « bacio come immaginai che havrebbe fatto la sig.ª Bar- « bera. La sig.ª Ippolita gentilissima, sentendo il rumore « che mi facea la parente intorno, e persuadendosi di « saper forse più saporitamente baciar che l' altre, veg- « gendo che non restava quivi altra ch' ella a far quel- « l' effetto, si levò dall' intrattenimento di duo cavalieri « e dicendomi: sia ben venuta la mia sig.ª Anna dolce, « dolcemente baciò me et io lei pure ».

Per questa lettera del Bendidio, noi veniamo a conoscere meglio i rapporti delle gentildonne mantovane e ferraresi; l' une e l' altre amantissime delle feste, dei giuochi e di quanto conforta e allieta lo spirito; l' une e l' altre luminosamente irradiate intorno alla mirabile figura della marchesana di Mantova.

La morte di Tristano

« Questo sè amor che passa tuti li amori ».
(TRISTANO VENETO).

In Tristano, che muore pieno ancor l'animo della sua passione fatale e immensa come il mare e il cielo che la videro nascere, arde ancora il desiderio di Isotta la Bionda. A lei va l'ultimo sospiro del cuore, mentre una ferita mortale rincrudisce nel bel corpo dell'eroe e le carni illividiscono e si scompongono. Isotta verrà — chiamata ed invocata — per finire la sua esistenza con l'inobliato amico, che bevve con essa, ad un'ora, il filtro, l'amore e la morte.

* * *

Il racconto della « morte di Tristano » ci è pervenuto in due forme diverse: una, più antica, tramandataci, con varianti più o meno notevoli dal poema francese (anglo-normanno) di Thomas [1]) e da quello tedesco di Eilhart d'Oberg [2]); l'altra conservataci dalle redazioni in prosa

---

[1]) J. BÉDIER, *Le roman de Tristan par Thomas*, vol. I, Paris, 1902; vol. II, Paris, 1905.

[2]) F. LICHTENSTEIN, *Eilhart d' Oberg*, Strassburg, 1877.

o dal « romanzo in prosa » di Tristano [1]). Narrano i poemi che Tristano vicino a morire, abbia voluto presso il suo letto l'amica lontana e che questa, ricercata dai compagni dell'eroe agonizzante, sia venuta sopra una nave che portava una vela bianca. La vela bianca (appena occorre accennarvi) doveva indicare che la bionda regina, tocca nel cuore, già s'appressava. Ma al morente fu detto, come ognun sa, che la vela ammainata era nera, segno che la nave non conduceva Isotta; onde Tristano non potè reggere al nuovo dolore e si spense proprio quando la donna invocata scendeva a portargli il conforto desiderato [2]).

---

[1]) Dalle redazioni in prosa bisogna però escludere quella contenuta nel ms. 103 del fondo francese della Nazionale di Parigi. Per un caso singolare, un manoscritto strettamente imparentato al 103 servì di base alle edizioni dei secoli XV-XVI, le quali hanno perciò, per quanto spetta alla morte di Tristano, lo scioglimento dei poemi. Cfr. BÉDIER, in *Romania,* XV, 481. Ma in tutti gli altri manoscritti conosciuti del romanzo in prosa la morte è ben diversa, come fra poco vedremo. Un'analisi del romanzo, molto meritoria fu data dal LOESETH, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise* (Bibliothèque de l'Ecole des Hautes-Etudes, fasc. 82). Paris, 1891.

[2]) Questo episodio è troppo conosciuto, così nel suo complesso come nei suoi particolari, perchè sia lecito indugiarsi a narrarlo con più parole. Inoltre, per il nostro assunto, un commento sulle divergenze fra una redazione e l'altra sarebbe superfluo. Basterà aggiungere (senza addentrarci nell'esame di più problemi che s'affaccerebbero subito alla mente di chi volesse vagliare e comparare gli elementi di tutto il racconto in Thomas e in Eilhart) basterà soggiungere, dico, che i tratti principali, per lo meno, di questa narrazione dovettero trovarsi altresì nel poema perduto su Tristano di Chrétien de Troyes (si vedano però le osservazioni di G. PARIS, in *Journal des Savants,* 192, p. 296 sgg.; W. FOESTER, in *Kristian von Troyes Wœrterbuch*, Halle a. S., 1914, p. 63 sgg.) e in quello, pure perduto, di Li Kievre (E. MURET, in *Romania,* XVI, 362), oltrechè nella parte smarritasi del poema di Béroul

PALAMIDESSE E ISOTTA

(Ms. estense T. 3, 11; c. 43r)

Questa versione della morte di Tristano è tutta pervasa da una malinconica, profonda e suggestiva poesia. Un inganno conduce i due amanti alla morte, così come un altro inganno li condusse all'amore. Si direbbe che il destino si sia compiaciuto di scherzare macabramente con queste eterne sue vittime doloranti, la cui passione è di tale forza da oltrepassare le leggi della morale umana [1]) e da purificare perfino, dinanzi ai nostri occhi, la loro innegabile colpa. Di questa purificazione ideale varie sono le ragioni: egli è che, vicini o lontani, Tristano e Isotta sono sempre orrendamente sbattuti dalle tempeste del loro cuore, come Paolo e Francesca laggiù, nell'Inferno dantesco, sono rapiti, senza resistenza, dal minaccioso vento; egli è che essi soggiacciono, come màrtiri, alla violenza d'un amore, alla cui origine e al cui indistruttibile operare i due amanti sono estranei; egli è che di dolori e di sofferenze interminabili è fatto il loro calvario; egli è, infine, che la loro passione domanda e ottiene il sacrificio delle loro vite. Chi potrebbe condannare queste vittime d'un destino, che ha qualcosa della fatalità? Chi non sente che la macchia d'adulterio è cancellata dalla imprescindibile forza di un « fato », che non è già l'antico fato della classicità, ma un « fato » che diremmo quasi medievale o addirittura moderno, il quale non opera dal di fuori, ma agisce

---

(MURET, *Le roman de Tristan par Béroul*, Paris, 1903). Assa stretti sono, come si sa, i rapporti di Béroul e di Eilhart, più stretti di quelli che intercedono fra Thomas e lo scrittore tedesco. A sua volta, il poema di Thomas servì di fonte principale al *Tristan und Isolde* di Goffredo di Strasburgo (edito, per non citare che le ultime edizioni, dal Bechstein, 3.ª ediz., 1890, dal Golter, 1889, e dal Marold, 1906).

[1]) G. PARIS, *Tristan et Iseut* nella *Revue de Paris* del 15 aprile 1894 e nei *Poëmes et Légendes du Moyen âge,* Paris, s. d. pp. 130-140.

dal di dentro, piantato com'è nelle radici stesse delle due giovanili esistenze? [1]). I lunghi richiami delle due anime in pena hanno una dolorosa risonanza in fondo ai nostri cuori, quando ci si faccia a leggere il racconto che pone fine all' antica leggenda versificata da Thomas, da Eilhart (e da Béroul). È un racconto pieno di quella indefinita nostalgia e di quella continua disperazione che avvolge tutta la storia di Tristano e di Isotta in un velo di dolore e di pianto. La morte dei due infelici amanti è degna della grande poesia che alita in tutta la leggenda, e il racconto che ne danno i poemi pare essere veramente primitivo, cioè originale, quale si formò, nei suoi tratti essenziali, nella mente dell'anonimo creatore di questa immensa epopea dell'amore.

* * *

Invece, altra è la morte di Tristano nel romanzo in prosa del secolo XIII [2]). La leggenda vi appare svestita

---

[1]) Mi stacco perciò dall'opinione del GORRA, *Tristano,* in *Studi letterari e linguisticl dedicati a Pio Rajna,* Firenze, 1911, p. 584.

[2]) Molto ci sarebbe da dire sulla composizione di questo romanzo prosastico di Tristano. Si credette, per molto tempo, che una prima redazione fosse dovuta a un Luce de Gast e che una seconda provenisse dalla prima, per opera di certo Elie de Boron, il quale avrebbe chiamato *Bret* (o *Brait*) la sua compilazione. Ma ora sappiamo che il *Bret* era un romanzo che raccontava l' « entombement » di Merlino e insieme qualche storîa relativa a Tristano. (Cfr. G. PARIS, *Romania*, XV, 601; G. PARIS-ULRICH, *Roman de Merlin*, 1, XXX, sgg.). « Ce roman « du *Brait* (sono parole di G. PARIS, *Rom.*, cit. p. 601) était d'un cer- « tain maître Elie. L'auteur de la rédaction du *Tristan* en prose qui a « jugé bon de se donner le nom d'Elie de Boron a connu le titre de « ce roman... et il a su que Tristan y figurait; mais, ne comprenant « pas ce que le mot *Brait* voulait dire (era forse *li daerrains brais que*

di alcuni di quei ricami di poesia indefinita che si disegnano e delicatamente si frastagliano dietro le parole dei poemi.

Tristano arde ancora di rivedere Isotta, ma Isotta non fugge, d'oltre il mare, dietro il desio del morente amico, nè le sue bionde chiome risplendono più sotto la candida vela, annunziatrice della sua venuta. Tristano, che nei poemi rimane ferito combattendo, nei romanzi in prosa vien colpito d'una lancia da re Marco in persona, che è condotto da uno scaltro denunciatore al ritrovo dei due amanti, mentre questi confortano con la musica il loro disperato amore. L'atto di re Marco appare, nella sua crudeltà, umanamente giusto e la morte di Tristano, nel romanzo in prosa, pur restando poeticamente interessante, perde gran parte della sua tragica bellezza. Ma veniamo ai particolari della narrazione.

Un giorno — raccontano i romanzi in prosa — Tristano e Isotta, soli e senza sospetto, arpeggiavano insieme, allorché Andret li scoperse e prevenne re Marco. Bisogna sapere che, appena giunto in Cornovaglia con Sagremor, Tristano s'era recato al castello di Dinas, ma

---

« *Merlins gicta en la fosse ou il estoit*) il en a fait une histoire de « Tristan et a prétendu être lui même l'auteur de ce *Bret*... Quant à « Luce de Gast, l'auteur prétendu de la rédaction primitive du roman « en prose, rien ne s'oppose a ce qu'il ait existé et écrit un livre quel- « conque sur Tristan; mais il est certainement impossible de démêler « ce qui peut être de lui dans l'immense et indigeste compilation à « laquelle son nom est aujourd'hui attaché avec celui du prétendu Elie « de Boron ». I materiali, donde proviene il romanzo in prosa, sono vari. Principalmente esso riposa sopra lo stesso fondo di tradizioni, donde furono tratti il Tristano perduto di Chrétien de Troyes, quello pure perduto di certo Li Kievre e quello di Eilhart d'Oberg e di Béroul. Cfr. MURET, *Romania*, XXVII, 619 (recensione a W. RŒTTIGER, *Der heutige Stand der Tristanforschung*, Berlin, 1897).

erasene poi allontanato per introdursi nell' appartamento della regina. Il delizioso abboccamento doveva essere fatale. Re Marco, istigato dalla spia, trova e ferisce Tristano con una lancia avvelenata datagli dalla fata Morgana. Tristano si sforza inutilmente di raggiungere il re che fugge, e con la piaga aperta ritorna al castello di Dinas, dove invano i medici mettono in opera tutte le loro arti. Il ferito soffre orribilmente, mentre Isotta si dispera e mentre il pentimento comincia a insinuarsi nell'animo del re. Intanto la fine di Tristano s'avvicina sempre più e il morente chiede di parlare a Marco, che considera meno colpevole del denunziatore Andret. E il re viene, col suo seguito, immerso nel dolore. Invano Tristano tenta di alzarsi, chè la sua debolezza lo tiene inchiodato al letto. Allora, egli parla: « Ecco farsi com-« pleta la vostra gioia, poichè Tristano è presso a morire. « L'ora verrà, tuttavia, che voi non vorreste averlo uc-« ciso per la metà del vostro sangue ». E il re non trova la forza di rispondere. « Non piangete », riprende il malato, « ma accordatemi di grazia ch'io rivegga ancora « una volta Isotta ». Al che il re acconsente, e Isotta compare. « Ahimè », egli dice, « neppure la vostra vista « può guarirmi. Tristano, il vostro amico, è morto ». E Isotta sospira: « Tristano, mio bell'amico, è egli mai « possibile che siate per morire? ». Risponde Tristano: « Sì, bisogna che Tristano muoia, colui che era sì forte. « Guardate le mie braccia: sono quelle di un morto. « Colui che tanto valse e fu temuto dal mondo intero, è « morto ». E per quel giorno dalle sue labbra non uscirono altre parole.

All'alba, egli prega Sagremor di portargli la spada e lo scudo che bacia piangendo, eppoi dice: « Volete voi « udire la parola più vergognosa che abbia mai detta

« Tristano? Sagremor io sono vinto! ». Quindi egli perdona a re Marco e rivolgendosi a Isotta, così le parla: « Che farete dopo la mia morte? È possibile che Isotta « possa vivere senza Tristano? Sarebbe come il pesce « senz'acqua o il corpo senz'anima. Moriamo insieme, « mia bella e dolce amica! ». E Isotta col cuore gonfio da scoppiare: « Amico mio, questa sarebbe la cosa che « preferirei ad ogni altra; ma come fare? Se voi ne co« noscete il modo, io non esiterò punto. Se bastasse il « dolore, sarei già morta, poichè non credo che donna « al mondo sia stata mai più afflitta di me ». Tristano allora la invita ad abbracciarlo ed egli la stringe così fortemente che Isotta soffocata muore, ad un tempo, con lui [1]).

Questa seconda versione della morte di Tristano, data dal romanzo in prosa — compilazione messa insieme verisimilmente già nella prima metà del dugento [2]) — fu certo quella che ebbe a diffondersi in Italia e a divenirvi comune [3]). Ciò, grazie al favore che trovò fra noi il ro-

---

[1]) Il racconto della morte dei due amanti è stato stampato da P. PARIS, *Manuscrits français*, I, 200 secondo il ms. fr. 101 della Nazionale di Parigi, confrontato con gli altri. Un riassunto fedele nel LOESETH, op. cit., § 546, p. 383 sgg.

[2]) Sarebbe interessante indagare come questa seconda versione potè formarsi. Per risolvere questa questione (dato che si possa risolvere), bisognerebbe forse rifarsi ai singoli manoscritti francesi del romanzo, il che non possiamo ora fare.

[3]) È un fatto che il poema di Thomas, (e non parlo di quello di Béroul), non si divulgò molto in Italia, sebbene un frammento di Thomas rechi traccie, nelle guardie, di mano italiana, sì da farlo ritenere migrato al di qua delle Alpi non dopo il secolo XIV (cfr. NOVATI, *Un nuovo ed un vecchio frammento del « Tristan » di Tommaso* in *Studi di filol. romanza*, II, 373) e sebbene Thomas possa realmente essere stata la fonte (mediata, forse) della novella LXV del *Novellino*, (edizione Sicardi, p. 87: « Qui conta della Reina Isotta e di messere Tri-

manzo prosastico di Tristano. Di questo favore varie sono le prove. Anzi tutto, il testo francese fu copiato e ricopiato in Italia, nelle cui biblioteche restano ancora esemplari manoscritti dovuti ad amanuensi italiani [1]). Eppoi, negli antichi documenti si rinvengono in Italia più nomi di persona che attestano la diffusione del nostro romanzo. Fra gli altri nomi, quali Sagramoro, Lionello, ecc., quello medesimo di Tristano risveglierebbe, non v'ha dubbio, il maggiore interesse e la più grande curiosità; ma, neppure a farlo apposta, esso non è stato trovato sinora che per l'anno 1253 sotto la forma « Tristaneto » [2]). E ciò non manca di stupirci, se pensiamo che appunto a

---

stano », ediz., Biagi, n. XLV: « Come Isotta e Tristano parlarono insieme alla fontana »). Vero è che l'episodio manca nei frammenti di Thomas a noi pervenuti, ma esso si trova in Goffredo di Strasburgo, cioè nel traduttore (e, in certo senso, rimaneggiatore) di Thomas, sicchè lo si può ritenere proprio anche dell'originale. Se si compara la novella con Goffredo, si notano alcune discrepanze, ma il poeta tedesco, per questo episodio, non si è ispirato soltanto a Thomas, ma ha subito altri influssi, come di Eilhart (BÉDIER, *Tristan,* cit. I, 199, n. 3). Io credo che Thomas raccontasse l'incontro di Tristano e Isotta in modo analogo, ma non simile, a Béroul (s'intende che il particolare, certo antico, del ruscello che attraversava la camera di Isotta doveva essere comune), sicchè la mia supposizione dà anche ragione delle divergenze che si notano fra il racconto della novella e quello dI Béroul. Da Béroul non si può pensare, per molte ragioni, che la novella discenda, nè tanto meno dalla *Tavola rotonda,* come si è creduto. Il romanzo in prosa non ha l'episodio in questione. In un suo componimento, Giacomo da Lentini ha alcuni versi che dipendono, pare, come ha notato il Monaci, da un passo del romanzo di Thomas. Vedasi l'articolo: *Origini della lirica italiana,* in questo volume, a p. 50.

1) P. MEYER, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen age* (estr. dagli *Atti del Congresso Internazionale di Scienze storiche,* Sezione: Storia delle letterature, vol. IV). Roma, 1903, p. 17.

2) P. RAJNA, in *Romania,* XVII, 178.

Tristano si riferisce una delle testimonianze più antiche che siano state indicate sull'espansione delle leggende brettoni in Italia, la testimonianza, cioè, di Arrigo da Settimello (circa 1192) [1]). A cominciare, poi, dal secolo XIII, si ebbero in Italia rimanipolazioni di testi di materia concernente Tristano. Lasciando da banda il *Meliadus* di Rusticiano da Pisa opera redatta originariamente in francese e voltata nella lingua nostra soltanto più tardi [2]), resta sempre che il romanzo francese in prosa su Tristano fu tradotto e rimaneggiato in italiano non senza che nella versione italiana si infiltrassero nuovi elementi desunti sia dalla compilazione di Rusticiano, sia da altri testi.

Tre versioni o, meglio, rimaneggiamenti italiani abbiamo: un *Tristano* che possiam dire *riccardiano* dal nome della biblioteca in cui trovasi custodito il manoscritto

---

[1]) Le più antiche allusioni a Tristano sono state raccolte da tempo dal GRAF in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, V, 89 (articolo ristampato in *Miti, legg. e superstizioni del medio evo,* Torino, 1893, p. 803 sgg.) e dal SUDRE, in *Romania,* XV, 534. Nelle linee seguenti, noi insisteremo su qualche particolare concernente la diffusione della leggenda di Tristano in Italia, con il solo determinato proposito di integrare le notizie date in alcune troppo manchevoli pagine da G. MALAVASI, *La materia poetica del ciclo brettone in Italia,* Mirandola, 1901, pp. 13 sgg. e in alcuni capitoletti, utili ma incompleti, da E. SOMMER-TOLOMEI, *La leggenda di Tristano in Italia*, in *Rivista d'Italia,* XIII, II (1910), p. 73 sgg. Non ci proponiamo perciò (appena occorre dirlo) di tracciare uno schizzo della storia della leggenda in Italia, tanto più che il nostro occhio sarà precipuamente rivolto alla morte di Tristano.

[2]) I manoscritti principali di questa versione, (uno magliabechiano e un altro edito dal Tassi) sono assai tardi. Appartengono, cioè, al sec. XVI. La versione edita dal Tassi si intitola: *Girone il cortese, Romanzo cavalleresco di Rustico o Rusticiano da Pisa,* Firenze, 1855. Per un'altra versione cfr. RAJNA, *I cantari di Carduino giuntovi quello di Tristano e Lancilotto,* Bologna, 1873, p. VII.

principale (Cod. riccard. 2543; gli altri manoscritti che ci conservano con maggiori o minori divergenze questa redazione, che mette capo al romanzo francese in prosa meglio che le altre, sono: il ricc. 1729, il panciatichiano 33, e un codice palatino)[1]); un *Tristano veneto* contenuto nel ms. 3325 della Bibl. di Corte a Vienna[2]), e la così detta *Tavola rotonda*[3]), la quale fu messa insieme con materia presa al *Tristano riccardiano* e ad altre composizioni. Tutti e tre questi rimaneggiamenti, che ci dànno l'episodio della morte di Tristano nella redazione del romanzo in prosa con qualche aggiunta (sopratutto notevole nella *Tavola*) e con discrepanze in alcuni particolari, stanno a provare la grande diffusione che ebbe in Italia la nostra leggenda nei secoli XIII-XIV. Un'altra prova di questa diffusione si ricava dal così detto « Cantare dei Cantari », nel quale l'autore dichiara di conoscere la storia di Tristano:

> Di Tristan canterò la falsa morte
> E po' la morte vera e dolorosa[4]).

Già nel « Sirventese del maestro di tutte le arti » è questione, a un dato punto, di « Tristano et d'Isota la blonda »[5]), ma non vi si hanno allusioni specifiche ad

---

[1]) E. G. PARODI, *Il Tristano riccardiano*, Bologna, 1892, p. VII sgg.

[2]) MUSSAFIA, *Sitzungsberichte* dell'Accad. di Vienna, LXIV, 572; PARODI, *Dal Tristano veneto,* nel volume *Nozze Cian-Sappa-Flandinet,* Bergamo, 1894 (a p. 105-126 è stampato appunto l'episodio della morte); VIDOSSICH, *La lingua del Tristano veneto*, in *Studi romanzi,* IV, 67; cfr. BERTONI, in *Romania,* XLIII, 614.

[3]) Edita da F. L. Polidori, Bologna, 1864 (2 volumi).

[4]) RAJNA, in *Zeitschr. f. roman. Phil.*, II, 434.

[5]) RAJNA, in *Zeitschr.*, cit. V, 40. MORPURGO, *Le arti di Ruggeri Apugliese,* Firenze, 1884 (Nozze Gigliotti-Michelagnoli). Cfr. CIAN, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXXIX, 454.

episodi particolari. Altrettanto abbiamo nell'*Attila* di Niccolò da Càsola, nel qual poema si legge (vv. 31-32): « Non croy vous çhanter des fables de Berton — De Isaut « ne de Tristan, ne de Breuz li felon ».

E, per venire a tempi meno lontani, col cuore sospeso si legge nei registri dei « mandati » di Nicolò III d'Este un ordine di pagamento, in data 2 agosto 1423, per la rilegatura, commessa dall'infelice Parisina, di un libro francese che si chiamava Tristano [1]). La marchesana estense conosceva adunque la leggenda di Isotta. E noi pensiamo che in Ugo d'Este ventenne amasse raffigurarsi un altro Tristano colei, che con Isotta ebbe in comune l'ardore dell'anima e dei sensi ed il trasporto per la musica e più specialmente per il più squisito degli antichi strumenti, l'arpa [2]). Il libro chiamato *Tristano*, che Parisina volle elegantemente rilegato, era di sicuro il romanzo in prosa, che sappiamo aver fatto parte del primitivo fondo della biblioteca della Corte d'Este. Anzi, a noi piace imaginarci questo libro di amore e di morte aperto sotto gli sguardi incerti d'amorosa esitazione e sotto i visi scoloriti della marchesana e del suo giovane amico, quando lo smarrimento dei sensi e la vertigine della passione li spinsero l'uno nelle braccia dell'altro [3]). Quante suggestive leggende brettoni dovettero allora passare aleggiando sul loro capo stillando un sottile veleno pervertitore! Fors'anche pendevano alle pareti, nuovi

[1]) BERTONI, *La Bibl. estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I,* cit., p. 183, n. 2.

[2]) Su Parisina, vedasi ora: A. LAZZARI, *Ugo e Parisina nella realtà storica*, Firenze, 1915.

[3]) Cfr. CRESCINI, *Frammento d'un perduto codice del « Guiron le courtois »,* in *Atti del R. Ist. Veneto di Sc. Lett. ed Arti,* LXXXIII, P. II, p. 308.

galeotti, alcuni arazzi di corte con istorie di amore. Non vi saranno stati gli arazzi detti del *Romanzo della Rosa*, acquistati certamente più tardi [1]), ma vi potè essere quello chiamato del *Dio d'amore*, che un antico inventario descrive così: « una cortina de razzo da salla vechia « lavorata cum horo, cum figure de homini e de done in « la quale è 'l *die d'amore* a guixa de anzolo vestido de « bianco in mezzo: sotto uno casamento infra altre fi- « gure de sotto via, a la lunga de epsa una muraia cum « toresino a guisa de una cinta de citade » [2]). Ma quale mai simbolo più fedele del nuovo disgraziato amore, coronato dalla morte, potrebbesi trovare all'infuori del libro del Tristano? Per ordine di Niccolò III, più astuto e crudele del sire di Cornovaglia, le teste d'Ugo e di Parisina cadevano nel 1425 [3]) come corolle rugiadose di due fiori succisi, senza che i due amanti avessero il conforto di spirare avvinghiati insieme, poichè nella realtà la vita e la morte sono meno tinte di poesia che nei romanzi del Medio Evo.

* * *

Nel sec. XV, tre manoscritti del romanzo di Tristano, per lo meno, possedettero gli Estensi: uno di carte 166 (*Liber Tristani*), un altro di carte 124 (*Liber Tristani*) e un terzo (*Liber dictus le romani de Tristano*) di carte

---

[1]) Ne ho discorso nelle pagine precedenti (*Scene d'amore e di cavalleria in antichi arazzi*), precisamente a p. 188.

[2]) Anche di questo arazzo ho parlato nello studio ricordato nella nota qui sopra.

[3]) LAZZARI, op. cit., p. 58. (Dell'esecuzione di Ugo e Parisina parla anche Palla Strozzi nella sua cronaca. Inoltre, un vago accenno si deve avere nell'epistolario di Guarino, ediz. Sabbadini, nn. 321, 322).

118. Sappiamo inoltre che questi romanzi furono prestati: uno ne ebbe Alberto dalla Sala e un altro Sigismondo d'Este. In un catalogo di libri del 1495, compilato a tempo di Ercole I, figurano due Tristani (nn. 469-470), l'ultimo dei quali era « coperto de brasilio » [1]). A giudicare dalla rilegatura, questo Tristano pare essere stato quello posseduto da Parisina, coperto anch'esso di brasilio, color rosso di sangue. E non sapremmo naturalmente dire se con l'esemplare della marchesana si possa identificare uno dei due *Tristani* (di nuovo rilegati all'alba del sec. XIX) che oggidì vanta, nel suo fondo francese, la biblioteca estense [2]). Anche la biblioteca dei Gonzaga ebbe più d'un manoscritto del romanzo francese in prosa [3]) e pare che avesse codici di una redazione meno estesa ed altri di maggiore contenenza, simili a quelli, a noi noti, che ci hanno conservata l'opera famosa. D'altronde, di una redazione più conforme al getto primitivo del romanzo si hanno attestazioni importanti. Lo stesso *Tristano riccardiano* sembra riallacciarsi appunto a un manoscritto perduto, nel quale l'opera

---

[1]) BERTONI, *La Biblioteca Estense,* cit. p. 85. Nel celebre inventario della suppellettile estense dell'anno 1436, figurano due manoscritti di *Tristano*, (nn. 1947 e 1953) in francese e uno « in vulgare » (n. 1849). Si trattava, certo, d'una traduzione in italiano.

[2]) Sono i manoscritti Est. nn. 40 e 59. Il secondo di essi comincia col passo corrispondente all'analisi del Löseth, p. 16, § 19. Il manoscritto 40 comincia col passo corrispondente al § 331 del Löseth e finisce poco dopo il *lai* di Palamede edito da P. HEYSE, *Romanische Inedita*, p. 169.

[3]) P. MEYER, G. PARIS, W. BRAGHIROLI, *Manuscrits français des Gonzagues,* in *Romania*, IX, p. 510 sgg.; nn. 35, 60, 67. Vedasi poi: NOVATI, *I codici francesi dei Gonzaga,* in *Attraverso il medio evo,* Bari, 1905, p. 257 sgg.; BERTONI, *Nota su Mario Equicolo bibliofilo e cortigiano,* in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, LXVI, p. 282.

si presentasse in una fase meno sviluppata e perciò più originale.

Il « Cantare dei Cantari » ci ha già mostrato chiaramente come i cantastorie, per diletto dei loro ascoltatori, attingessero volentieri alla leggenda di Tristano per i loro poemetti. Accenni all'amore di Isotta e del suo disgraziato amico non mancano in testi del secolo XV [1]). A noi basterà ricordare un'allusione importante alla morte di Tristano (secondo la versione del romanzo in prosa) che si legge nel così detto *Libro di S. Giusto Paladino,* operetta in ottava rima più d'una volta pubblicata nel sec. XV [2]) e composta forse da un certo Leonardo di Montebello. Tuttavia un'ottava è dedicata a Isotta, a Re Marco « che a morte ferite el bon Tristano » e a Tristano medesimo, il quale « quando sentì la ultima destina » strinse a sè Isotta, cosicchè l'uno e l'altro « sentìn la « morte dolorosa e presta » [3]).

Ma possiamo dire di più. Dovè esistere in Italia tutto un ciclo di cantari su Tristano, tutta una breve catena di poemetti, di cui restavano sinora [4]) soltanto tre anelli: *La battaglia di Lancilotto e Tristano; La morte di Tristano* e *La Vendetta di Lancilotto* [5]).

A noi interessa specialmente il secondo poema, la

---

[1]) Cfr. E. LEVI, *I cantari leggendari del popolo italiano*, in Suppl. 16 del *Giorn. stor. d. lett. ital.*, Torino, 1914, pp. 4 e 72.

[2]) MELZI, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, p. 304. Cfr. MUSSAFIA, *Sitzungsberichte* dell'Accademia di Vienna, LI, p. 589; WIESE, *Handschriftliches* (Progr), Halle, 1894, p. 5.

[3]) Lezione del manoscritto estense latino 102 (segn. a. S. 9, 20).

[4]) Si vedrà fra poco perchè uso l'impf. « restavano ». Egli è che bisogna aggiungerne un altro.

[5]) Cfr. RAJNA, *I cantari di Carduino,* cit., p. IX; MALAVASI, *Materia poetica del ciclo brettone*, cit., p. 27.

Morte di Tristano, ancora inedito nel manoscritto N. 95 sup. (cart. sec. XV) della Biblioteca ambrosiana a Milano [1]), e posso aggiungere, — in sèguito a una mia recente identificazione — nel manoscritto magl. Cl. VIII, 1272 della Nazionale di Firenze (cart. sec. XIV).

È un cantare rozzo e disadorno, ma non privo qua e là di qualche pretesa nella sua meschina orditura modellata sopra una versione che corrisponde, in fondo, se non in molti particolari, a quella del romanzo in prosa. Io esaminerò partitamente questa composizione, giovandomi delle copie di cui dispongo, e m'industrierò di compararla con i testi venuti fino a noi. Troveremo molti significativi parallelismi, molti episodi provenienti dalla stessa materia ma non propriamente il filo che la congiunge, per lunga via, al romanzo prosastico francese. Che ci si debba subito indirizzare col pensiero al romanzo prosastico, è certo, chi consideri che, nel cantare, Tristano viene ucciso da Re Marco senza che vi si tratti punto di ferite ricevute in combattimento, nè di vele bianche o nere, nè d'altri tratti proprii dei poemi.

La *Morte di Tristano* s'apre nel manoscritto ambrosiano con un'ottava dedicata alla primavera, al tempo, cioè, per dirla col nostro verseggiatore, dei « graziosi desiri », quando « fiorisse fior e fruto » e gli amanti fatti più ardimentosi si rivolgono benignamente alle

---

[1]) Su questo manoscritto vedansi: RAJNA, in *Rivista di filol. rom.* I, 163; BIADENE, in *Studi di filol. rom.*, VII, 199. È una miscellanea preziosa, la quale ci ha trasmesso, tra l'altro, un contrasto fra l'acqua e il vino (ed. dal Rajna, Firenze 1897, Nozze d'Ancona-Orvieto) e la « scrittura rossa » del « Libro delle tre scritture di Bonvesin » edito come si sa, dal De Bartholomaeis (Società filologica romana, 1902) e dal Biadene (Pisa, 1902).

donne[1]). Tutto ciò manca nel manoscritto magliabechiano, il quale, più antico, potrebbe rappresentarci con maggiore esattezza la fisonomia esteriore del poemetto, se anche, purtroppo, è lungi dal darcene con grande precisione la fisonómia interna. Poscia la redazione ambrosiana continua con un accenno a un componimento anteriore:

> Como saviti per l'*altro cantare*
> Dal bon Estor Tristán partito era.
> (Ms. Ambr., str. II).

L'*altro cantare* dovrebbe essere — pensa il Rajna, che conobbe e citò il testo ambrosiano[2]) — quello della *Battaglia di Lancilotto* al petrone di Merlino, cantare che non si legge però nel nostro manoscritto risultante di varia materia messa insieme da Giovanni de' Cignardi, milanese, intorno al 1430. In quest'anno, anzi, il Cignardi scrisse di suo pugno nel codice il poemetto della *Morte* e quello della *Vendetta*.

È un fatto che l'ipotesi del Rajna cade in seguito al rinvenimento del nuovo testo della *Morte* contenuto nel codice magliabechiano. Infatti, quest'ultimo si apre con una narrazione poetica, trasmessaci in forma molto guasta, la quale costituì senza dubbio un poemetto per

---

1) Ecco, senz'altro, la strofa scorretta quale sta nel manoscritto:

> In lo tempo che fiorisse fior e fruto
> E d'amore zaschun Amante con ardire
> Alla soa dona fexe bel saluto
> Con vago moto e gratioxo desiri
> Per aver lo so' voler compito;
> Però son venuto qui a dire
> Come Tristan per la soa bella amanza
> Sostiene morte con gran penetanza.

Alcune strofe (17 in tutto), tratte dal ms. ambrosiano, sono state edite dal POLIDORI, *Tavola rot.*, II, p. 275.

2) *I cantari di Carduino*, cit., pp. LVII-LIX.

sè stante e precisamente il cantare a cui allude l'autore della *Morte*. Incomincia (c. 37);

> Io priego irre [*il re*] delle virtù divine
> Et la sua madre et tutti gl'altri sancti,

solito principio dei cantari. Vi si narrano nuove avventure di Tristano: come questi giostrò con Astore di Mare[1]), come trovò una donzella stanca e piangente perseguitata dal malvagio Breusso, come arrivato a una torre vide un'altra fanciulla che cantava di Isotta, come poi infine nel castello di Breusso questa fanciulla s'avvide, sentendolo toccar l'arpa, che uno dei cavalieri era Tristano, ecc. Non v'ha dubbio nessuno, insomma, circa l'esistenza di un cantare preliminare della *Morte* che chiamerei, dato l'argomento che tratta, il *Cantare di Astore e di Breusso*.

Tristano (veniamo ora all'argomento della *Morte*), partito da Estor, giunge soletto cavalcando alla marina di Inghilterra dove trova « Segramoro », col quale si reca da Dinaso in Cornovaglia. Tuttociò si accorda col romanzo francese e con le versioni; mentre un punto di distacco si comincia ad avere subito dopo. Lasciamo parlare i due manoscritti della *Morte*, a questo punto, per dare anche al lettore un'idea della loro lezione:

---

[1]) Ms. Magl. cit. c. 38:

> Messer Tristano che di giostra era dotto
> Lo scudo imbraccia et la lancia inpugnava,
> Sopra ad Astore fratello di Lancialocto
> Broccia il destriere et a-ffedir l'andava
> Et sofferire gli fece sì grande botto
> Che tutto fuori della sella il gittava.
> Preso lo scudo di Messer Astore,
> Nella fonte il gittò per disonore.

(*Ms. magliabechiano*) [1]).

Et quando la reina questo intese
Che Tristano era in quelle contrade,
Per uno messaggio rispuose palese
Che egli andasse a lei in veritade,
Sicchè Tristano per lo cammino si mise
Tanto che e' fu dentro a la cittade,
Sicchè huomo del mondo nol sae e nol sente
. . . .

Quando Messer Tristano andò a sua mança
Non portò l'armadura sovrana,
Se non la spada et anche la suo lancia
Che gl'avie dato la fata Morghana,
Che la portò con seco in certança
Ch'era fatata et cotanta villana;
Giunse Tristano a la reina fiorita
Con quella lancia che gli tolse la vita.

Messer Tristano a la reina giugneva
Et fu di nocte quando giunse a lej,
Fuor della çambra la lancia poneva,
Per poco senno di fuor la lascioe,
Et la reina quando lo vedea
Immantanente che l'abraccioe,
Cha no-llo avie veduto già fu grande tempo,
Ben che a vedello a-llej fosse per tempo.

(*Ms. ambrosiano*).

E quando la rayna questo intexe
Che Tristan è in cossì greve affare,
Per lo mesazo mandò a dir palexe
Che l'andase a lei senza tardare;
Allora Tristano per lo camino se mise
E a la rayna si ave andare,
Che persona no lo sa e sì no lo sente,
Se no Ixolta dal vixo piazente.

---

[1]) Si riproduce fedelmente il testo dei codici, senza intervenire con correzioni neppure laddove l'emendamento si presenterebbe ovvio.

Miser Tristan alla rayna se ne zia
E fu di note quando a-lle' arivoe,
Fora de la zambra la lanza ponia,
Per pocho seno ello lì la lasoe;
E quando la rayna lo vedia
Con grande alegreza sì l' abrazoe;
Che veduto non l' avia gran tempo.
Ben che alora fuxe troppo per tempo.

Quando miser Tristano andò a so' amanza
El no portò l' armadura sovrana,
Se no la chiara spada con la lanza
La qual se fu de la fada Morgana;
Con quella lanza fo morto per certanza
Che per incantamento fo sì strania,
Cossì andò a Ixolta fiorita
Con quella lanza che li tosse la vita.

La versione del romanzo contenuta nel ms. panciatichiano 33 dice, d' accordo con alcuni manoscritti francesi: « E quando la reina Y. sentì ch' el suo caro amico « era venuto in Cornovaglia, s' ella fu lieta e gioiosa « non ne dimandate. Ed ella fece tanto che T. l' andoe « a parlare co-llei insieme ». Il cod. Riccardiano 1729 ha: « E quando madona Y. sepe qu' era venuto lo soe « caro amico ennel realme de Cornovaglia, fone molto « alegra, e fesse tanto T. venne a lei ». Il *Tristano veneto:* « E quando la raina Isota sape che lo so caro amigo « era vignudho in Cornovaya, se la fo aliegra e zoiosa « non lo domandar. Puo ella fese tanto che Tristan vene « a lie parlar, si qu' ello fo aprovo de lie ».

Nella *Tavola* abbiamo un tratto che si avvicina al Cantare, ma subito dopo ne abbiamo un altro che se ne allontana: « e Tristano fece assapere di sua tornata alla « reina Isotta; e la reina di ciò fu la più allegra donna « del mondo.... Ed operò allora tanto che Tristano andò « a lei a guisa di donzella ». Presso Isotta, Tristano ri-

mase, secondo il Cantare (e anche questo è un tratto peculiare del poemetto), otto giorni; ma una volta fu scoperto da un denunziatore mentr' egli arpeggiava e Isotta ballava. Nelle versioni italiane (*Tristano veneto*, codice panciatichiano) chi arpeggia è Isotta (nel riccardiano 1729 Isotta canta una canzone e nella *Tavola* canta e gioca a scacchi), mentre nel romanzo francese l' arpeggiatore, come nel cantare, è Tristano. Quest' accordo sarà esso fortuito, o non dipenderà piuttosto dalle fonti di cui disponeva l' anonimo poeta?

Anche il nome del denunziatore offre materia a qualche osservazione. Andret è chiamato costui nel romanzo francese, e nel codice panciatichiano, nel *Tristano veneto* e nella *Tavola* (Adriett) ma nel riccard. 1729, il suo nome è Durin, e nel riccard. 2543 è Ghedis. Invece nel « cantare » si ha altro nome: e cioè Alibruno (ms. magliabechiano: « Così passando Alibruno villano — Udì il suono e [a] l' uscio si fermava »). Nel manoscritto ambrosiano troviamo soltanto un' indicazione vaga:

De là passò un so' cuxin zermano,

ma il nome di questo « cugino germano » di Tristano ci è confermato dalla *Vendetta:*

E folli Alebrun de la Rocha de Volta
Collu' [che] si accusò Tristan e Ixolta.

Questo tratto allontana il nostro poemetto da tutte le redazioni del romanzo a noi conosciute. E un distacco pur forte si ha circa l' episodio della lancia, con cui re Marco ferì Tristano sorpreso in dolce segreto colloquio con Isotta. Nel romanzo francese e nelle versioni italiane la lancia appartiene a re Marco ed è quella della fata Morgana. Soltanto, non sappiamo bene come quest' arma

sia pervenuta al Re[1]). La *Tavola* risolve questa difficoltà in un modo che non pare punto originale[2]), mentre il « cantare » ha tutt'altra versione: la lancia di Morgana era posseduta da Tristano; ma questi per poco senno la lasciò fuori della porta quando entrò nella camera d'Isotta e re Marco potè servirsene per ferire il nipote. In questo punto il « Cantare » pare riattaccarsi a fonti diverse da quelle che ci sono rappresentate dal romanzo francese, dalle versioni e dalla *Tavola rotonda*. Ammettere che l'episodio sia stato inventato dal poeta, non è cosa impossibile, ma, tutto sommato, poco verosimile, poichè non si vedrebbe la necessità per il poeta di intercalare nella sua opera un particolare, del quale il poemetto poteva, senza nessun discapito, fare a meno. Il « Cantare » continua dicendo che Tristano si recò di nuovo al castello di Dinaso, d'accordo in ciò con gli altri testi; ma tace l'episodio della fuga di re Marco e dell'inseguimento senza risultato del ferito. Anche nel « Cantare » le arti dei medici sono vane. Tristano peggiora; Isotta si dispera; il pentimento comincia ad impadronirsi del cuore di re Marco. In tutto ciò abbiamo corrispondenza perfetta con i testi a noi noti francesi e italiani.

Allorquando Tristano si sente presso a morire, invia Dinaso a re Marco. Il messo è Dinaso nel panciatichiano

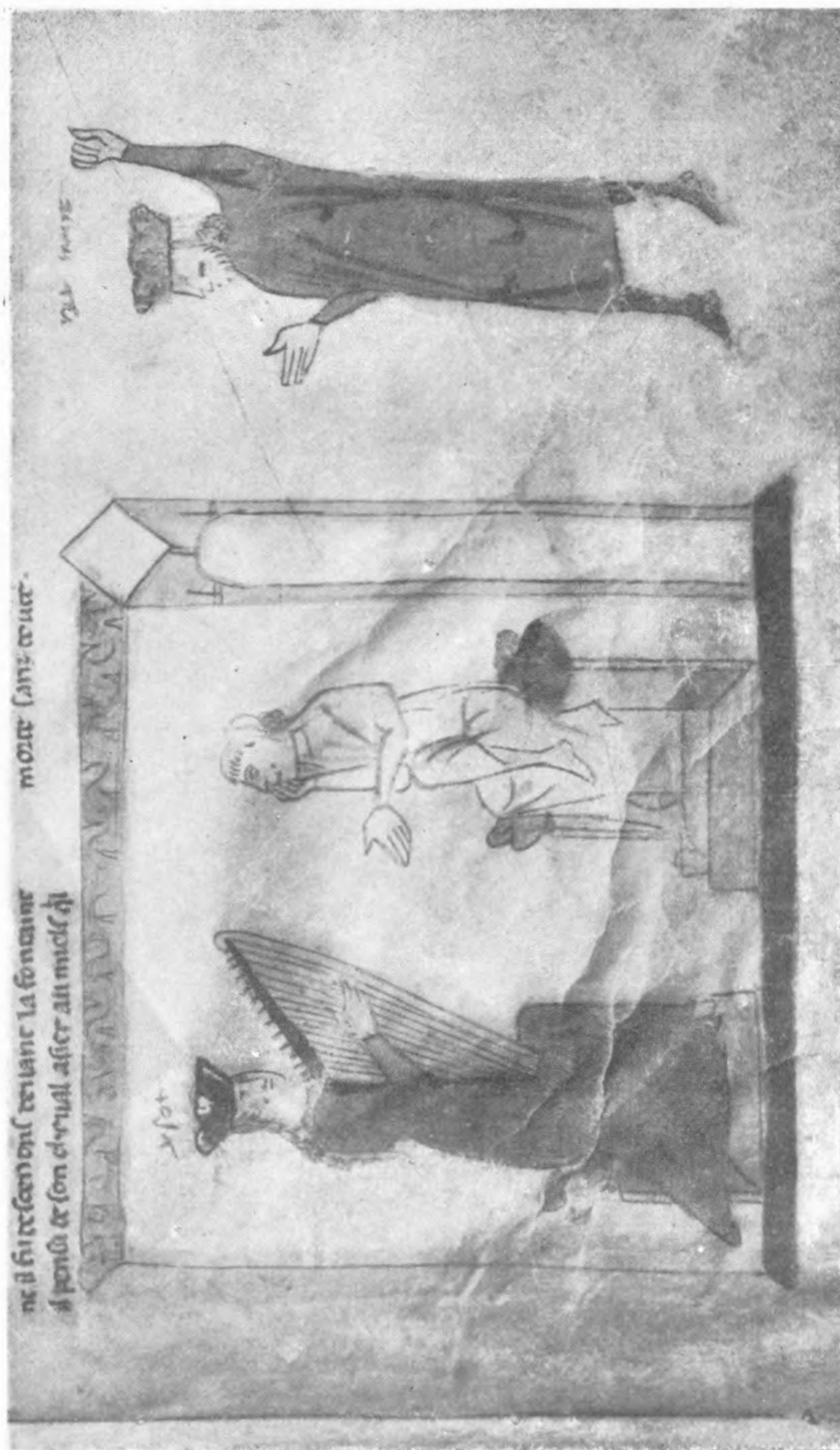
---

1) LÖSETH, § 191: « Le lendemain Tristan part; une demoiselle « l'atteint; elle vient de la part de Morgain demander à Tristan sa « lance. Elle lui dit qu' il devra mourir par cette lance, mais Tristan en « rit, il traite cela de *fable et mençonge*, et donne la *glaive* (noto fra parentesi, che nell'antica lingua adoperavasi *glaive* per la *lancia*) à la « demoiselle, qui la rapporte à Morgain ». E poscia LÖSETH, § 546: « Marc... blesse mortellement Tristan d'une lance empoisonnée que « Morgain lui avait donnée «.

2) La lancia è, nella *Tavola*, portata al re Marco da una damigella, di cui parlano anche i romanzi in prosa. LÖSETH, § 536 (p. 374, n. 4).

33 e nella *Tavola*, mentre nel riccardiano 1729 è Sinogrès e nei romanzi francesi, non è nominato distintamente. Nel « Cantare », poi, a Dinaso si accompagna Segramoro, e anche questo è un tratto caratteristico del poemetto. Tristano, alla vista del re, si vuole levare, ma le forze non glielo consentono. In ciò il « Cantare » si distacca dalla *Tavola*, alla quale si avvicina però subito dopo facendo che Tristano chiegga perdono al re. Tutti i testi concordano circa il desiderio del morente di rivedere Isotta e circa il consenso di re Marco a questa estrema preghiera. Anche l'episodio dello scudo abbracciato e baciato per l'ultima volta da Tristano è un tratto comune [1]). Il « Cantare », però, ha un suo fraseggiare proprio nel quale si sente, pare a me, una certa naturale libertà concessasi dal poeta. La morte di Tristano è poi raccontata generalmente nella stessa maniera, ma la *Tavola* si distacca assai dal romanzo e dal nostro « Cantare ». I due amanti non sarebbero morti in forza dell'ultima vigorosa stretta. La *Tavola* dice: « .... e stando insieme in tale « maniera abbracciati, che l'uno era contento di morire « per l'altro; e a quel punto, non per istretta nè per « niuna forza fatta, ma per debolezza e per proprio do- « lore, e con piacere e diletto sì dell'uno e dell'altro, « amenduni li leali amanti passarono di questa vita, e le « loro anime si dipartirono dal corpo ». In questo passo abbiamo forse un tratto di originalità del compilatore della *Tavola rotonda*. Non persuaso che la morte dei due amanti fosse stata cagionata dall'esser loro scoppiato

[1]) In un verso (ambr. v. 205): *In fin a l'altro dì no parlò Tristano*, si allude a un particolare, il quale più e meglio che nei testi italiani, è messo in evidenza nel romanzo in prosa francese (LÖSETH, § 549).

ISOTTA E TRISTANO SORPRESI DA RE MARCO

(Ms. estense T. 3, 11; c. 98r)

d' amarezza il cuore, egli imaginò che la debolezza e il dolore li avessero vinti sì da trarli all' estremo della lor vita, e sentì il bisogno di combattere la versione della leggenda che gli stava dinanzi aggiungendo che Tristano e Isotta non morirono *per istretta nè per niuna forza fatta.*

Ecco ora Dinaso e Segramoro portare la spada, lo scudo e l' elmo (la spada e lo scudo nel romanzo e nella *Tavola*) a Camaaloth, insieme alla dura novella della morte dei due amanti. Artù ne fa allora un gran lamentare e molti cavalieri giurano di vendicare Tristano. Lancilotto dichiara: « Darò la morte allo re Marco con dolore! ». Così si chiude il nostro breve componimento con la promessa di una vendetta, che sarà raccontata in un altro « cantare », ultimo anello, forse, della catena di poemetti italiani a cui abbiamo alluso qui sopra. La *Vendetta di Lancilotto* segue immediatamente la *Morte* nello stesso manoscritto ambrosiano n. 95 sup. e fu copiata dalla mano dello stesso raccoglitore Giovanni de' Cignardi nel medesimo anno 1430 (c. 264ᵛ: *Iste liber est Johannis de Cignardis MCCCCXXX. Indictione octava die Sabati decimo septimo Junij. Amen*).

***

Nel corso di quest' analisi, siam venuti enumerando le discrepanze principali fra il « Cantare » della *Morte* e il racconto che della fine di Tristano danno gli altri testi giunti sino a noi. Resta ora che su queste divergenze si porti un giudizio. E prima di tutto dobbiamo chiederci se i tratti peculiari al « Cantare » provengano da materiali a noi sconosciuti, ovvero da tradizioni orali che circolassero in Italia, o anche siano stati inventati addirittura dall' autore. Metteremo subito da parte la pura tradizione

orale, la quale rimane esclusa per ragione delle singolari concordanze che la leggenda del poemetto presenta nel suo sviluppo con il romanzo in prosa e con le versioni. Gli avvenimenti si succedono, si può dire, nello stesso ordine, e quest'accordo fondamentale ed essenziale non si spiegherebbe facilmente, se l'autore avesse attinto alla tradizione, la quale avrebbe profondamente trasformati gli avvenimenti e non ne avrebbe conservato verisimilmente nè la loro successione logica nè le rispondenze esatte delle parti. Sotto gli occhi o, piuttosto, dinanzi alla memoria del verseggiatore, stava una versione della morte che si riattaccava certamente al romanzo in prosa, ma che non pare essere il romanzo originale. D'altronde, le versioni italiane a noi conosciute sembrano escluse per le molte divergenze da noi segnalate, se non si ammetta un singolare intervento della fantasia dell'autore. Questo intervento, che non si può negare per quanto spetta ad alcuni atteggiamenti del « Cantare » sopra tutto in ciò che concerne la manifestazione del dolore degli amanti, non si presenta come ammissibile per tutti i tratti peculiari al poemetto, p. es. pel tratto riguardante la lancia dalla quale Tristano è ferito, tratto che integra e anzi corregge la leggenda del romanzo in prosa in un punto che oseremmo dire fondamentale. O l'autore del « Cantare » attinse a una redazione del romanzo alterata e perduta, o combinò con la versione a noi nota altri elementi desunti da altri testi perduti [1]). A noi pare certo che a disposizione di questo anonimo autore stavano

[1]) Che si avessero relazioni italiane, oltre quelle note, del romanzo in prosa, è cosa ben naturale. Ad una di esse devono riattaccarsi le figurazioni di due antiche coperte illustrate recentemente dal RAJNA, *Romania*, XLIII, 517 sgg. Il Rajna dimostra che la fonte diretta dovè essere italiana.

materiali più abbondanti di quelli pervenuti attraverso il tempo, miseri avanzi leggendari, sino a noi[1]). Ciò, è,

[1]) Se, come pare, la *Vendetta* appartiene allo stesso autore della *Morte,* non v' ha dubbio, a parer mio, che più copiosi materiali stessero a disposizione del nostro verseggiatore. Infatti, la *Vendetta* proviene da un fondo leggendario, che può considerarsi quale un' aggiunta al romanzo in prosa e che diede materia agli ultimi capitoli della *Tavola*. Tuttavia, fra questa e la *Vendetta,* le discrepanze sono di tal momento, da doversi ammettere che esistessero narrazioni differenziate per opera di rimaneggiatori. Altra prova, questa, della grande diffusione di cotali leggende fra noi. Inoltre, il « cantare » della *Vendetta,* se non si riattacca proprio a testi in francese, si congiunge a versioni assai fedeli dal francese, com' è provato da qualche speciale locuzione p. es. *l' elmo no li valse una medaia*, ecc. Non mi meraviglierei poi che la fonte fosse unica e consistesse in una compilazione perduta di materia brettone, senza escludere naturalmente l' ipotesi di più narrazioni. Nella *Vendetta* abbiamo Lancilotto, Lionello, Astor de Mare, Liombardo, Chiexo (Keu), Dondinello, Galvanin e molti altri cavalieri di Artù, che giurano di portar guerra a re Marco e si vestono di bruno e partono e arrivano a « Tentoille » e chiedono battaglia. Le schiere di re Marco sono guidate da Serno e quelle di Artù da Lancilotto. Visto che la battaglia volge alla sconfitta, re Marco si presenta a combattere in persona, ma viene ucciso da Lancilotto, come appare da questa strofa, che riproduco tal quale si legge nel manoscritto, senza per nulla intervenire con emendamenti:

E lo re Marcho, nobel persona,
Combatteva come nobel chavaliere.
De Lanziloto lo libro rasona
Che andava rompendo le schiere,
E poy inver lo re Lanziloto sperona,
Nol cognosando ferillo volontiere,
E per sì gran forza un colpo li presta,
Che dal busto li taiava la testa.

I vincitori si rendono poi al « molimento » di Tristano e per tal modo il voto è sciolto. Noterò, per ultimo, che il « libro » ricordato nella strofa citata qui sopra trovasi menzionato un' altra volta (*Como cunta lo libro per lo certo*).

Il continuatore dell' *Orlando Innamorato*, Nicolò Agostini, compose « due libri » sulla morte e sulla vendetta di Tristano, attingendo

d'altronde, tanto più ammissibile, quanto più il « Cantare » appaia antico. E di non poco più antico dei manoscritti, che ce lo hanno conservato, esso dovrà essere considerato. Io penso (e, spero, non a torto) alla metà circa del secolo XIV.

***

Lo studio del racconto della « morte » di Tristano, come è stato narrato dal nostro cantarino, ci ha condotti ad alcune conclusioni, le quali ricevono ancor lume da qualche osservazione che si può fare sull'episodio della sepoltura. Brevemente il « Cantare » discorre della sepoltura dei due amanti:

E intrambi in un molimento
Fono sepeliti honoradamente,
Con letre d'oro e d'ariento
Che lezer le podia ugnia zente:
« Qui giaxe Yxolta e miser Tristano
« Che per amor jntrambi strapasàno ».
(*Manoscritto ambrosiano*).

---

sì alla leggenda narrata dal nostro « cantare », ma a una forma assai tarda e contaminata di codesta leggenda. Nel *recto* della prima carta dell'edizione 1520 della sua opera: *Il secondo e terzo libro di Tristano* si legge: « Il secondo e terzo libro di Tristano ne li quali si tracta « come re Marco di Cornovaglia, trovandolo un giorno con Isotta sua « moglie, l'uccise a tradimento et come la ditta madonna Isotha veden- « dolo morto di dolore morì sopra il suo corpo, et come Briante si ac- « cordò con lo re Feramonte di Gaules et con lo re Languis de Irlanda « e fece la vendetta de ditto Tristano », ecc. Il MELZI, *Bibliografia dei romanzi cavallereschi,* p. 135 scrive: « Deve certamente esistere una « edizione anteriore del primo libro, che però ci è ignota ». Ora, par lecito supporre che nel primo libro l'Agostini abbia narrato gli antecedenti della *Morte* secondo la leggenda del primo « cantare » contenuto nel manoscritto magliabechiano e da noi chiamato di « Astore e di Breusso ».

Anche in questo passo abbiamo un riflesso del romanzo in prosa, ma un riflesso che, passando attraverso la mente dell'anonimo verseggiatore, deve avere assunto, come a me pare, un bagliore suo proprio. Dice infatti il romanzo prosastico francese che re Marco fece fare « une sepolture si riche et si merveilleuse que devant « n'avait esté nulle si riche en Cornoaille, ne puis ne fu « mes, fors seulement celle de Galehout » e che ai piedi della tomba fè mettere due statue rappresentanti un cavaliere e una dama, con lettera d'oro, a vantare Tristano e Isotta[1]) E il *Tristano riccardiano* (pag. 420): « a piè « di quella sipultura fece fare lo re Marco due imagini, « onde l'una era fatta in sembianza di cavaliere e l'altra « di dama, e avievi lettere intagliate che diceno: Qui « giace Tristano di Leonis, lo migliore cavaliere del « mondo, e la reina Ysotta, la più bella dama del mondo ». E la *Tavola rotonda* (pag. 506): « lo re fa fare davanti « la porta un bellissimo monimento, lo quale era tutto « intagliato a oro ed argento e a pietre preziose; e in « quella ricca sepoltura lo re fa soppellire gli due corpi, « e favvi intagliare due imagini d'oro: l'una alla figura « di messer Tristano, e l'altra in forma della bella reina « Isotta. Le quali imagini pareano veramente desse, e « parea ch'egli fossono vivi.... E a piede erano lettere « intagliate, le quali contavano tutta la loro vita ».

Non pare che il nostro anonimo verseggiatore abbia avuto sentore di un'altra bella e poetica leggenda, che si trova tuttavia in un manoscritto del romanzo francese in prosa[2]) e anche, sotto forma alquanto diversa, nella

---

[1]) Altri particolari si hanno nel Löseth, § 550.

[2]) È il manoscritto francese 103 della Nazionale Parigina, il quale ci dà, come sappiamo, la redazione originale della morte di Tristano.

Tavola rotonda, mentre manca in tutti gli altri codici del romanzo prosastico (quelli che costituiscono la vera e propria redazione francese in prosa) e nel *Tristano riccardiano*. Non pare, dico, che ne abbia avuto sentore, perchè difficilmente un canterino, per quanto poco in lui valesse il senso artistico, avrebbe lasciato di trarne profitto. La leggenda, a cui accenno, è certamente da ritenersi molto antica e propria, almeno, d'uno degli stadi primitivi della favolosa storia di Tristano, poichè la rinveniamo anche in Eilhart d'Oberg e (sempre con alcune divergenze) nella così detta *Saga*, cioè in una imitazione scandinava (1226) del poema di Thomas. Anzi, la presenza di essa nella *Saga* (a Goffredo manca lo scioglimento o la fine del dramma) può far credere a buon diritto che si trovasse anche nel *Tristan* di Thomas (o in una redazione perduta e più originale del poema, o, forse, in una redazione alterata [1]). Si tratta di questo: che sulle tombe dei due infelici amanti crebbero due piante (o due alberi della specie della quercia, come vedremo, o un cesto di rose e una vite, o una vite con due barbe), le quali avevano le radici nei corpi o nei cuori dei due morti e con le fronde si allacciavano fortemente tra loro. Il trovare questa leggenda nella *Tavola rotonda* non mancherà di stupire lo studioso, il quale si chiederà come, e per qual via, essa sia potuta passare nella compilazione italiana trecentesca, senza introdursi nè nella redazione più divulgata del romanzo francese in prosa, nè nel *Tristano riccardiano*. La risposta non è facile, e la difficoltà, come talora avviene, può anche risiedere nella scelta fra il numero di soluzioni che si affacciano alla mente, quando si sia nella necessità di

[1]) Ciò pensa il BÉDIER, *Tristan*, I, 415.

ricorrere a congetture. Tuttavia la constatazione, fatta nelle pagine precedenti, che altri materiali su Tristano e Isotta dovettero aversi in Italia, oltre quelli che possiamo ragionevolmente supporre sulla base dei testi a noi pervenuti, potrebbe bastare a darci conto di codesta singolarità. Giunse forse in Italia una redazione del romanzo in prosa francese non molto dissimile da quella che ci è rappresentata dal manoscritto 103 della Nazionale? Ovvero, sapendo che il *Tristan* di Thomas passò in Italia, possiamo noi ammettere che, per quanto riguarda il nostro episodio, la *Tavola* gli si riannodi per mezzo di un numero maggiore o minore di intermediari? Ciò equivarrebbe ad ammettere che la redazione del poema di Thomas, venuta in Italia, non fosse quella da noi conosciuta frammentariamente, ma un' altra, o più originale o anche, se così si vuole, con aggiunte. Non si può dire che questa soluzione sia da considerarsi impossibile, tanto più che altre ragioni si hanno per credere a una redazione dell' opera di Thomas più vicina ai poemi di Béroul e di Eilhart di quella a noi pervenuta [1]). È interessante notare, a questo proposito, che la pianta che germoglia sulla tomba degli amanti è nella *Tavola* la « vite », la quale aveva due barbe o vero radici; e l' una « era barbicata nel cuore di Tristano, e l' altra nel cuore « di Isotta », e che in Eilhart (il poema di Béroul è mutilo della fine) è questione altresì della « vite », che nasce su Tristano e di un cesto di rose su Isotta. Le due piante crebbero insieme e non si poterono separare neppure

[1]) PARODI, *Tristano riccardiano*, p. CII; « abbiamo già visto.... « che probabilmente la redazione di Thomas, che si trovava nelle mani « del nostro rifacitore (il compilatore della *Tavola*), era stata alquanto « avvicinata a Béroul ».

tagliandole. Invece, secondo il famoso manoscritto 103, che ci conserva, come sappiamo, una redazione del romanzo prosastico francese che non è la vulgata, « de « dedens la tombe Tristan yssoit une ronche belle et « verte et foillue qui aloit par dessus la chappelle, et « descendoit le bout de la ronche sur le tombe Yseult « entroit dedens ». Nella *Saga* si tratta di due alberi, o una quercia o un'altra specie, che sopra il tetto della chiesa si allacciano coi loro rami, avendo le loro radici rispettivamente nei corpi dei due amanti. Ora, poichè il poema di Béroul (che manca, come dicemmo, dello scioglimento finale) non oltrepassò mai verosimilmente le Alpi e poichè non si può pensare a un influsso in Italia di Eilhart nè della *Saga*, non vien fatto di rivolgere il pensiero a Thomas e a una perduta redazione del suo romanzo, che potrebbe esserci rappresentata forse anche in parte dal frammento torinese edito dal Novati, se non si voglia accettare l'altra comoda per quanto per altri rispetti sicura ipotesi dei materiali più copiosi esistenti in Italia, nei secoli XIII e XIV, sulla leggenda di Tristano e Isotta?

Fazio degli Uberti, nel suo *Dittamondo* (L. IV, cap. XXII), racconta la surriferita leggenda; ma alla pianta, o al cesto di rose, o alla vite, sostituisce l'ellera:

> Io vidi l'isoletta dove uccise
> Tristano l'Amoroldo e dove ancora
> Elias di Sassogna a morte 'mise.
>
> Intanto ivi udii cantar allora
> D'un'ellera che delli avelli uscia,
> Là dove il corpo di Tristan dimora.
>
> La quale abbarbicata se ne gia
> Per la volta del coro, ove trovava
> Quello nel quale Isotta par che sia.

Per le giunture del coperchio entrava
E dentro l'ossa tutte raccoglieva
E, come viva fosse, l'abbracciava.

E ciò di nuovo trovato parea.

Credo di non errare ritenendo fermamente che l' « ellera » sia un'invenzione di Fazio. Trattandosi di due amanti, i cui spiriti furono avvinghiati in vita da una passione senza limiti e i cui corpi esalarono l'ultimo fiato stretti insieme, l'imagine dell'ellera si presentava spontanea al pensiero. La *Tavola rotonda*, o i materiali fors' anche della *Tavola*, dovettero essere la fonte del nostro poeta. La *Tavola* affermava che un'unica pianta, una vite, congiungeva i due corpi, e si serviva del verbo « abbarbicare » che fu usato dallo stesso Fazio e che ad un imitatore di Dante doveva ricordare appunto l'ellera. Il verso del sommo poeta « Ellera abbarbicata mai non fue » si affacciò forse alla mente dell'autore del *Dittamondo* sul punto di scrivere i versi citati su Tristano e la sostituzione si impose quasi al pensiero del poeta. Tuttavia, altri materiali, oltre la *Tavola* (o oltre quelli della *Tavola*), furono noti a Fazio, chè egli tocca della morte di Elias di Sassogna (Sassonia) per mano di Tristano, episodio che non si trova nè nella *Tavola*, nè nel *Tristano riccardiano*, ma sibbene nel romanzo francese in prosa. E il romanzo francese ha anzi, a questo punto, una contraddizione, poichè dapprima racconta come Elias fu risparmiato [1]) e poscia dice che fu ucciso [2]). Ebbe dunque Fazio conoscenza del romanzo francese? Ovvero ebbe sott'occhio una versione di questo romanzo non pervenuta fino a noi? Non si può rispondere in modo

[1]) LÖSETH, § 278.
[2]) LÖSETH, § 399.

sicuro, e la conclusione è sempre la medesima: esistettero in Italia su Tristano, nei secoli XIII e XIV, materiali disgraziatamente inghiottiti dal tempo.

Quanto alla leggenda delle piante cresciute sulla tomba degli amanti, molto vi sarebbe da dire[1]). A noi basterà osservare che nella poesia popolare dei Brettoni si trova una canzone (*La giovine innamorata*) nella quale una giovane donna muore d'amore, ed è notevole che non manchino le rose sulla sua fossa. Ciò fa pensare ad Eilhart, che narra, come sappiamo, essere fiorito un cesto di rose sulla tomba di Isotta. Forse la tradizione delle rose fu la più antica, tra quelle concernenti le piante cresciute sui corpi dei due infelici amanti, ed Eilhart, anche per questo rispetto, si fa ai nostri occhi prezioso, come quello che meglio ci par rendere, in qualche particolare, la versione primitiva della leggenda. Si tratti di quercie, o di un cesto di rose e di una vite, o di una vite soltanto, non v'ha dubbio che questo frondoso avvinchiamento sia e resti un simbolo magnifico del grande e forte amore di Isotta e di Tristano.

***

La fine di Tristano e di Isotta — piena di elementi poetici nell'una e nell'altra versione, ma più suggestivamente tragica nella redazione dei poemi — riscatta i due amanti infelici, poichè non v'è quasi colpa, si può dire, che non possa essere cancellata dal dolore e dalla

---

[1]) NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1888, n. 19; GOLTHER, *Die Sage von Tristan u. Isolde*, p. 25; P. CHILD, *The english and scottish popular Ballads*, I, 96; e si veda, per altre indicazioni bibliografiche, BÉDIER, *Tristan*, cit., nota al v. 3124.

morte. E, d'altronde, la forza fatale del loro inestinguibile amore, forza invincibile che li attrae e li incatena, come un'ineluttabile necessità, e li getta, preda incosciente, nel vortice della più tormentosa disperazione, costituisce già di per se stessa una grande ed aperta assoluzione. Entro il turbine di questa passione, che calpesta le leggi sociali e sprezza il dolore e si accampa dinanzi all'umanità come una barbara affermazione del diritto alla colpa — passione selvaggia e triste, ingenua e pazza, che non conosce ostacoli e avanza incontro alla morte come una fiamma battuta dal vento, — i due amanti non possono lottare, non possono neppure resistere. Anime in preda d'una forza superiore sprigionatasi, per tragica ironia, da una fiala aperta da un'improvvida nutrice, essi non sono più liberi, non sono più responsabili nè di ciò che pensano nè di ciò che fanno. Vittime immolate alla passione, domandano e ottengono dagli uomini pietà.

Unico nell'arte, quest'amore porta i segni di una personalità sempre viva e presente. Lo vince forse nella sua forza, fatta di silenzio e di attesa, l'amore di Alda in un mirabile passo della *Chanson de Roland?* È un confronto che non si può istituire, perchè la passione di Alda, altrettanto muta quanto grande, è raccolta in una castità profonda, è materiata di dignità e di energia morale. L'imperatore della dolce Francia, il debellatore dei popoli saraceni, i guerrieri tutti che hanno pieno il cuore della gloria e dell'onore della patria, non possono quasi comprendere un amore così nascosto e magnanimo. Quando Alda, informata della fine di Orlando, cade morta, Carlomagno crede che i sensi l'abbiano abbandonata:

> Cuidet li reis qu'ele se seit pasmede;
> Pitiet en at, si 'n ploret l'emperedre.

Il dolore è così potente che non vi ha lotta: e il dramma psicologico non ha svolgimento perchè si scioglie laddove comincia.

L'amore di Tristano e Isotta, invece, è una vera tempesta d'anima e di sensi. È un amore meno eroico e più umano, e perciò sta al disotto di quello immacolato di Alda, pur superandolo nella sua complessità che più lo avvicina alla realtà delle cose. Se Alda si ammira, Isotta si compiange. Alda è una statua fusa in un metallo che non soffre l'urto del maglio e si sgretola tutta anzichè subirne la dolorosa impronta. Isotta è invece un'imagine d'ossa e di carne, malleabile creatura sotto la forza di un destino crudele. Ma l'uno e l'altro amore sono votati alla morte. Quello dalla morte è incoronato e magnificato, questo dalla morte è purificato.

Oh, quanto siamo mai lontani dalla passione manierata, artificiosa e convenzionale dei poeti aulici del Medio Evo! Qua gli sdilinquimenti mondani, sottili, perversi, a cui non partecipa il cuore, là la passione agitata, fremente, tempestosa, senza sottigliezze, senza logica, senza ragione. La leggenda di Tristano e di Isotta sta al di sopra d'ogni leggenda cavalleresca, come il loro amore sta al di sopra dell'amore, che diciam « feudale », dei troveri e dei trovatori, amore quest'ultimo senza verità, senza fedeltà, senza luci interiori, larva di adulterio, simbolo di falsità, frutto di costumi nauseabondi, mascherati di cortesia ed essenzialmente ipocriti e immorali. Isotta non è già la castellana dai modi corretti e dal portamento altero, l'inaccessibile torre di pregio, la bella e fredda signora imperturbabile e imperturbata alle lusinghe e alle lodi del poeta piaggiatore; essa è una debole creatura, invasa da una sete insaziabile di

amore, una donna ingenua, ardente e deliziosa, che parla parole forti, talora rozze, indimenticabili nella loro durezza e nella loro espressività. Essa è a volte l'immagine del dolore, la figura dell'abbandono e a volte è la frenesia, che non conosce ritegno, la passione stessa fatta persona viva e fremente.

Altro è l'amore di « Aucassin » e « Nicolette » nella gentilissima *cante-fable,* che prende il nome dai due leggiadri protagonisti, e che, scritta nel secolo XII, risente un po' la efficacia cavalleresca, pur restando deliziosamente ingenua e quasi infantile.

Si tratta d'un' efficacia tutta esteriore, poichè l'amore dei due *enfans petis* non resta punto offuscato. Questo amore esala dalle due tenere anime così come emana da un fiore che sboccia un profumo sottile e delicato che non inebria, che non vince il senso, ma lo acuisce e par guidi lo spirito da un sogno all'altro, da un'illusione all'altra, attraverso avventure, la cui asprezza, per un miracolo della passione, si fa quasi dolce e si converte in una malinconica fiducia nel futuro. Fra quello di Alda e quello di « Aucassin » e « Nicolette » prende posto l'amore di Tristano e Isotta. Tutte e tre queste passioni del cuore si sollevano con ala e con volo diversi, al di sopra dei sentimenti e delle emotività più comuni ai mortali. Tutte e tre hanno un'intima forza, eroica in Alda, tormentosa in Isotta, leggiadra in Nicolette, che le trasporta al di fuori dalle costumanze di un'età determinata, le orna quasi degli attributi dell'universalità. Ma la passione più caratteristica e personale, quella che comunica la sua dolorosa potenza all'animo di chi assiste al dramma, quella che schianta le radici della legge morale e incute al cuore trepidazione e terrore, è la passione di Isotta e di Tristano.

Quando è nato, dove è nato, come è nato questo incomparabile amore?[1]). Prima, rispondono gli uni, molto prima che la società cavalleresca feudale imponesse il suo convenzionalismo e rivestisse d'un abito di vassallaggio persino il sentimento. Dunque, in un periodo probabilmente celtico o di civiltà assai primitiva! Ovvero, dicono gli altri, quest'amore fu imaginato quando si operò nella società un mutamento profondo con l'accedere della donna al feudo e al potere, quando, insomma, la femminilità reclamò i suoi diritti misconosciuti e offesi ed entrò, elemento precipuo, nella vita, cioè all'alba delle nuove civiltà romanze, allorchè i poeti misero in versi, particolarmente per le donne, storie d'amore[2]).

O non forse, io mi vado domandando, l'amore di Tristano e di Isotta non è di quelli che sono di tutti i tempi e di tutti i luoghi? Al di là delle convenzioni sociali, al di sopra delle nostre leggi, quest'amore non è forse, in fondo, un'amore umano, profondamente umano, esclusivamente umano, indicibile tormento di migliaia e migliaia d'anime, che ne hanno sofferto, che ne possono

---

[1]) Le più remote testimonianze nulla ci dicono sulla natura dell'amore di Tristano. Sappiámo ormai che il suo nome ci riconduce al popolo dei Pitti e che esso altro non rappresenta che un *Drest Drestan* (ZIMMER, *Zeitsch. f. franz. Spr. u. Lit.*, XIII, 73), quasi certamente colui che nelle « Triadi » del così detto *Livre rouge de Hergest* (collezione tardiva [sec. XIV] di racconti romanzeschi di varie età) appare quale custode dei porci di Marco. (F. LOTH, in *Romania*, XXV, 16; BÉDIER, *Tristan,* cit. p. 105). L'amore di Tristano si mostra nella *Myvyriam Archaeologie,* ma può darsi che il passo provenga già dalla leggenda divenuta francese e, in ogni modo, anche nella *Myvyriam Archaeologie* non è determinato il carattere della passione del nostro eroe per *Essylt* moglie di « March ».

[2]) D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, in *Revue celtique,* XV, 404; e vedasi PARIS, in *Romania*, XXIV, 154.

soffrire, che ne soffriranno ancora? Nei penetrali del proprio spirito, quanti esseri portano inconsciamente l'aroma del licore fatidico di Isotta? E non può, a un tratto, questo aroma sprigionarsi e trarre alla disperazione e alla morte quest'esistenza che ti passa accanto e che custodisce in sè la fonte del proprio dolore?

L'amore di Tristano, considerato nella sua essenza, non reca l'impronta di nessuna razza[1]) e di nessuna casta sociale, perchè esso è di tutti e di nessuno e perchè nella sua violenza si manifesta al di fuori dello spazio e del tempo[2]). Un poeta, un grande anonimo poeta, deve

---

[1]) Invece, G. PARIS, in *Romania*, XXIV, 153 scrive: « Si l'amour « de Tristan et d'Iseut n'est pas celtique, — et je crois qu'on peut sou- « tenir qu'il l'est avec une grande vraisemblance, — il faut qu'il soit « germanique, car il n'est certainement pas français ». Che questa discussione, impostata così, sia vana, ho già avuto occasione di dire in un mio articolo *L'amore di Tristano e Isotta*, in *Rassegna contemporanea*, VI, 6. Nuovo conforto alla mia tesi parmi venga dall'epopea persiana di Wîs e Râmîn, che presenta molti punti di somiglianza con quella di Tristano. Non so poi, a questo proposito se colga sicuramente nel segno l'ipotesi di un contatto, di una dipendenza in un senso o in un altro. Si veda, in ogni modo. ZENKER, *Die Tristansage und die persische Epos von Wîs und Râmîn*, Erlangen, 1910.

[2]) Affermando che l'amore di Tristano è di tutti i tempi e di tutti i luoghi, non intendiamo diminuire le argomentazioni di coloro, che pensano essere sorta la nostra leggenda in tempi molto antichi. Noi condividiamo perfettamente questo parere, ma riteniamo che altre ragioni siano più probative di quelle desunte dalla natura dell'amore dei due protagonisti, poichè questo amore, secondo noi, nè appoggia nè esclude l'ipotesi dell'antichità. Riteniamo, cioè, che gli argomenti fondati sulla storia del costume (Isotta dorme in una stanza attraverso la quale passa un ruscello; i guerrieri combattono a piedi senza lancia, ecc.) e su alcuni atteggiamenti ruvidi del sentimento presso tutti i personaggi siano criteri più valevoli a sostenere che nella leggenda si abbiano tracce riconoscibili di epoca remota. G. PARIS. *Poëmes et légendes du moyen-âge*, 140, BÉDIER, *Tristan,* II, 103 sgg. L'opinione di G. SCOEPPERLE, *Tristan and Isolt, a study of the sources of the romance*, London,

avere strappato quest' amore all' umanità e deve averne fatto un' opera d' arte [1]), che ancor vive attraverso i rifacimenti in versi e in prosa dei poeti medioevali e ancora attraverso le armonie evocatrici moderne del grande mago musicista delle antiche leggende romantiche del medio evo. Ed io penso, (con una vaga nostalgica aspirazione verso molte forme di bellezza perdute) che, secondo le antiche usanze, la leggenda poetica di Tristano e di Isotta dovè essere accompagnata dalla musica, come se essa fosse un' unica e sola melodia di note e di parole. La musica, che può compenetrarsi con le stesse azioni organiche sì da divenire un vero e proprio stimolo vitale e produrre emozioni di tale profondità da potersi comparare soltanto con l' amore, dovè essere il ritmo originale e possente, più che la parola, di questa eterna epopea di una passione senza limiti e senza leggi, passione che si giustifica da sola, passione « più forte « dell' onore, più forte del sangue, più forte della morte ».

« Abbiamo bevuta la nostra morte » dice un giorno Tristano, e dice una parola profonda, che lo purifica tutto, poichè la « morte » dei due amanti « immortali » è il riscatto della loro colpa d' amore ed è insieme la luce della loro vita.

1913, p. 124 sgg. che alcuni elementi cortesi si rinvengono nella già storia poetica di Tristano si potrà accogliere in parte solo che non si voglia esagerarne le conseguenze.

[1]) Come si vede, penso che tutta la tradizione letteraria giunta sino a noi tragga origine da un unico poema ora perduto, accordandomi col BÉDIER. *Tristan*, cit. II, p. 187 e col GOLTHER, *Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit,* Leipzig, 1907.

I “ Trionfi „ del Petrarca in Francia

Fa parte di un piccolo canzoniere italiano, composto quasi tutto di canzoni, di sonetti e di sestine e pubblicato a Parigi nel 1535 col titolo di « Rime toscane d' Amomo per madama Charlotta d' Hisca », un *Trionfo della Bellezza* dedicato a celebrare le eleganti e illustri gentildonne della Corte di Francesco I, re di Francia [1]). È scritto in terzine, e il poeta vi ha messo a profitto tutte le risorse della sua povera musa per lodar degnamente « la regina di Francia Leonora », la regina di Navarra Margherita, le due figlie del re, Maddalena e Margherita, e Caterina dei Medici, moglie del Duca d' Orléans,

.... quella che tanto
Fiorenza honora et tutta Italia seco.

Ci sfilano poscia dinanzi Lionora Correggio, Maria, Luisa e Margherita di Guisa ed altre molte, per le quali Amomo sa trovare, qualche volta non senza sforzo, una frase elegante o una parola cortese [2]).

---

[1]) F. FLAMINI, *Studi di storia letter. ital. e straniera*, Livorno, 1895, p. 423.

[2]) Questo componimento di Amomo è stato esaminato con grande diligenza da E. PICOT, *Des Français qui ont écrit en italien au XVI^{e} siècle*, in *Revue d. Bibliothèques*, VIII (1898), p. 119 sgg.

Il titolo stesso di questo *Trionfo di Bellezza,* composto forse nel 1533, pare a tutta prima denotare senza alcuna difficoltà la fonte: ma chi si faccia a considerar meglio le cose, non tarderà a scoprire, più tosto che col Petrarca, una singolare affinità con quegli interessanti capitoli in terza rima che in Italia nella età della Rinascita venivano scritti in gloria delle dame di questa o di quella Corte. Se ciò è, e se Amomo è veramente, come pare, un poeta francese — o Jean de Maumont [1]) o altri, — noi possiamo anche qui studiare la efficacia esercitata dal Petrarchismo sulle lettere di Francia, attraverso la poesia contemporanea italiana del sec. XVI. Mi basti ricordare tre di questi capitoli in terzine intitolati ad alcune gentildonne dell'una o dell'altra città d'Italia; l'uno in lode della corte fastosa d'Este ai tempi d'Isabella [2]), l'altro per le dame di Correggio [3]), il terzo, scritto da G. M. Parenti sul finire del sec. XV, per le gentildonne modenesi [4]).

Per mezzo del tramite dei Petrarchisti, derivarono in gran parte i francesi del sec. XVI i modi soavi e deliziosi di verseggiare proprî del nostro maggior lirico.

---

[1]) La identificazione di Amomo con Jean de Maumont è stata sostenuta con validi argomenti dal PICOT, op. cit., in *Revue* cit., VIII, 114 sgg., ove è svolta questa congettura già proposta dal Picot stesso nelle pp. 377-399 dei *Mélanges de philologie* dedicati a Carl Wahlund, Macon, 1896.

[2]) È stato pubblicato, quasi per intero, da me nelle pagine precedenti (*Tarocchi versificati*).

[3]) È noto per le stampe. Si veda TIRABOSCHI, *Bibl. Modenese,* II. 162. Consta di due parti, ed è anche conservato nel cod. estense ital. 1176 (seg. α. T. 7, 15).

[4]) TIRABOSCHI, *Bibl. Modenese*, IV, p. 38. Il capitolo venne pubblicato in Modena per «Domenico Rochozolo» il 1483. Una copia di questa stampa trovasi nel cod. estense ital. n. 1122 (segn. a. J. 6, 11).

Non già che il Petrarca stesso non fosse presente alla mente di quei poeti, appartenessero o no alla *Plėiade;* ma è certo che molto essi attinsero ai corifei dei poeti petrarcheggiani italiani e specialmente al Bembo.

Basti ricordare il Ronsard, la cui poesia tanto è obbligata alla lirica di messer Pietro Bembo [1]), il Du Bellay, di cui sono state indagate di recente le fonti [2]), e Pontus de Tyard [3]), nei quali tutti gran parte della ispirazione petrarchesca si manifesta non genuina e, come a dire, riflessa o scaturita dalla lirica italiana del sec. XVI. E come poteva essere altrimenti, quando le lettere francesi parevano governate dal gusto italiano, e tanto si faceva sentire al di là dell' Alpi la dittatura letteraria dell' Italia? Spingiamo l' occhio al di fuori della lirica; e troveremo, ad es., la poesia burlesca di Francia in istretto rapporto di dipendenza con quella italiana del Rinascimento [4]), e vedremo sorgere, tra i poeti satirici, Mathurin Regnier, che al potente influsso italiano non saprà sottrare [5]), e il Vauquelin, che potrà dirsi un pedissequo imitatore dei poeti d' Italia [6]).

---

[1]) A ciò ha badato troppo poco M. Piéri nel suo interessante volume *Pétrarque et Ronsard, ou de l' influence de Pétrarque sur la Pléiade française,* Marseille, 1896. Si veda anche: A. LEFRANC, *Marguerite de Navarre et le Platonisme de la Renaissance,* in *Bibl. de l' Éc. des Chartes,* vol. 59 (1898), p. 750.

[2]) J. VIANEY, *Les sources italiennes de « L' Olive »*, Macon, 1902.

[3]) FLAMINI, *Du rôle de Pontus de Tyard dans le Pétrarquisme français*, in *Revue de la Renaissance,* I, 1.

[4]) P. TOLDO, *Étude sur la poésie burlesque française de la Renaissance*, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXXV, 1. Si cfr. anche J. VIANEY, *Bruscambille et les poètes bernesques,* in *Revue d' histoire littér. de la France*, VIII, 4.

[5]) J. VIANEY, *Maturin Regnier,* Paris. 1896. A p. 78 sgg. il Vianey discorre dell' influsso italiano sulla poesia francese del sec. XVI in genere.

[6]) J. VIANEY, *Revue des Universités du Midi*, I, 4.

Ma non è proposito mio quello di toccare, neppur di volo, la questione così interessante dell'italianismo, come si dice, in Francia nel sec. XVI. A me importa fermar l'attenzione un poco sulla diffusione della poesia petrarchesca oltr'Alpe, per venir poscia a discorrere alquanto dei *Trionfi*.

Nel programma poetico della *Pléiade* il nome del Petrarca c'entrava per qualcosa. Il Du Bellay nella sua famosa *Défense* ricordava il cigno italiano con parole di alta ammirazione e in altro luogo si compiaceva di dichiararsi uno dei primi imitatori del Petrarca:

Si est-ce pourtant que je puis
Me vanter qu'en France je suis
Des premiers qui ont osé dire
Leurs amours sur la *Tusque* lyre.

Vero è ch'egli componeva un intero componimento *Contre les Pétrarquistes;* ma tanto egli derideva le viete maniere di costoro, quanto venerava il nostro sommo Poeta. Ad un felice imitatore del Petrarca, Maurizio Scève, autore d'un poema simbolico intitolato *Délie objet de plus haute vertu* [1]), il Du Bellay indirizzava un sonetto, nel quale si leggono i versi seguenti:

Sçève divin, dont l'hereuse naissance
N'a moins encor son Rosne decoré,
Que du Thouscan le fleuve est honnoré
Du tronc qui prent à son bord accroissance,

Reçoy le voeu q'un devot Angevin
Enamouré de ton esprit divin
Laissant la France, à ta grandeur dedie:

---

1) Si cfr. F. BRUNETIÈRE, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, 1898, p. 64.

Ainsi tousiours le Rosne impetueux,
Ainsi la Saone au sein non fluctueux,
Sonne tousiours et Sçève et sa Delie.

Lo stesso Ronsard manifestava talora la sua devozione al Petrarca e scriveva alcuni versi nei quali tremano dolcemente le allusioni alla poesia italiana. Rivolgendosi alla sua Musa, diceva:

De tes beaux rais vivement allumé
Ie fu Poete: et si ma voix recrée,
Et si ma Lyre en t'enchantant t'agrée,
Ton oeil en soit, non Parnasse, estimé.

Certes le Ciel te devoit à la France
Quand le Thuscan, et Sorgue, et sa Florence,
Et son laurier engrava dans les Cieux:

Ore trop tard, beauté plus que divine,
Tu vois nostre âge, helas! qui n'est pas digne
Tant seulement de parler de tes yeux.
(*Amours,* I, 170. Ediz. 1623, p. 90).

E quando voleva celebrare la sua dama, le augurava una fama pari a quella ottenuta da Laura per merito del Petrarca:

Vous vivrez e croîtrez comme Laure en grandeur
Au moins tant que vivront les plumes et le livres [1]).
(*Son. pour Helène,* II, 2).

---

[1]) Mi valgo del libro di M. PIÉRI, *Pêtrarque et Ronsard,* cit., pp. 57-58. Aggiungo che nella edizione, che ho sott'occhio di P. Ronsard (*Les oeuvres de Pierre de Ronsard,* Paris, 1623), i libri degli Amori recano il commento di M. A. Muret. Il quale non ha trascurato di richiamarsi qua e là, a seconda dei casi, al Petrarca o a qualche petrarchista italiano e ha raccolto così nelle sue note un certo numero di riscontri curiosi, alcuni dei quali possono venir considerati quali vere e proprie fonti.

Ma questi poeti[1]) intendevano sempre di alludere al Petrarca dei sonetti amorosi, al delizioso Petrarca innamorato delle bellezze della sua donna e dei luoghi, nei quali l'apparita di Laura risvegliava mille incanti; nè pensavano certo al Petrarca quale autore dei *Trionfi*, sebbene anche quest'opera col canzoniere fosse conosciuta in Francia così nella lingua originale come nella traduzione francese[2]).

Non so se per effetto dei *Trionfi* del Petrarca, Claude Turrin venisse nella determinazione di riprodurre in francese la terza rima[3]). Certamente egli era un ammiratore del nostro poeta, se tradusse di lui la canzone: *Gentil mia donna i' veggio*[4]). Ai *Trionfi* del Petrarca, e precisamente ai vv. 82-100 del *Trionfo della morte*, si inspirò il Desportes, come ha dimostrato il Flamini, per un intero suo sonetto[5]). Ed è possibile, a parer mio, che derivi, per ciò che spetta alla prima ispirazione, dai *Trionfi* il *Songe ou vision* sulle Antichità di Roma di J. Du Bellay[6]).

---

[1]) Potrei citarne molti altri; ma il lettore potrà ricavare ragguagli migliori dalle opere che si citano e si citeranno in queste note. Nel 1584 Jerôme d'Avost di Laval, nato nel 1554, pubblicava tradotti quarantasei sonetti del Petrarca. Si cfr. E. PICOT, op. e l. cit., in *Revue* cit.

[2]) Sia qui ricordato il notevole articolo di L. DELISLE, *Note sur un ms. de poésies de Pétrarque rapporté d'Italie en 1494 par Charles VIII*, in *Bibliothèque de l'École d. Chartes*, LXI, p. 450. Si tratta del magnifico codice ital. 548 della Nazionale di Parigi.

[3]) Il sonetto era già stato introdotto in Francia dal Marot (LUIS DE VEYRIÈRES, *Monographie du Sonnet*, Paris, 1869, p. 39) e da Mellin de Saint-Gelais. Si veda anche A. MOSCHETTI, *Rass. bibl. d. lett. ital.*, IV (1896), p. 216.

[4]) E. PICOT, op. cit., in *Revue* cit., IX (1899), p. 219.

[5]) FLAMINI, *Le rime di Odetto de La Noue e l'italianismo a tempo d'Enrico III*, in *Studi*, cit., p. 353.

[6]) *Les oeuvres françaises de* J. DU BELLAY, Rouen, 1592, pp. 435-439. Si cfr. J. VIANEY, *Les « Antiquitéz de Rome »*, in *Bull. ital.*, I, 187.

L'imitazione qui è palese più nell'idea che informa tutto il componimento che nella espressione del pensiero e sopra tutto delle imagini: poichè gran parte della storia di Roma sia stata ritratta per via di figurazioni simboliche dal Du Bellay nei quindici sonetti, onde risulta il suo *Songe*. Non dispiaccia ch'io riporti il primo di essi:

C'estoit alors que le present des dieux
Plus doucement s'ecoule aux yeux de l'homme,
Faissant noyer dedans l'oubly du somme
Tout le soucy du iour laborieux:

Quand un Demon apparut à mes yeux
Dessus le bord du grand fleuve de Rome,
Qui m'appellant du nom dont ie me nomme,
Me commanda de regarder les cieux:

Puis m'escria: Voy (dit-il) et contemple
Tout ce qui est compris sous ce grand temple,
Voy comme tout n'est rien que vanité,

Lors cognoissant la mondaine inconstance,
Puis que Dieu seul au temps fait resistance,
N'espère rien qu'en la divinité.

Ma per venire all'argomento, che è oggetto di queste linee, diremo che il primo traduttore dei *Trionfi*, che ci si presenti, è George de La Forge, la cui versione in prosa, senza nome d'autore, venne pubblicata a Parigi nel 1514 [1]). A giudicare dal principio, qualche divergenza non deve mancare tra la stampa e i manoscritti contenenti l'opera del La Forge. Infatti l'esemplare a stampa della « Nationale » [2]) incomincia: « Au temps que se renouvel- « lent mes souspirs par la doulce memoire de celluy « jour qui fut commencement a si long martir.... »,

---

1) BRUNET, IV, col. 561.
2) Bibl. Nat., *Réserve, Yd. 80.*

mentre il cod. 1119 della « Nationale » e il cod. 3086 dell' Arsenale leggono concordemente: « En ce temps que « mes souspirs estoient renouvelléz par le doulz sou- « venir d'iceluy jour qui fut mon commencement en « amour au long martire et tourment de ma vie .... ». Il manoscritto dell' Arsenale reca per di più sopra una delle guardie, scritto di mano più tarda, il nome del traduttore, che non è dato nè nella edizione parigina del 1514, nè in quelle del 1520, 1531, 1554 possedute dalla Nazionale di Parigi.

Maggiore somiglianza colla redazione a stampa presenta il testo della traduzione del La Forge conservato nei due codd. 5065 dell' Arsenale e 12424 della Nazionale [1]). Questi due manoscritti costituiscono un sol tutto ed è davvero peccato che l' un volume giaccia in una biblioteca e il secondo nell' altra.

Il cod. dell' Arsenale contiene il Trionfo d' Amore, il Trionfo di Castità e quello della Morte; il cod. della Nazionale comprende gli altri Trionfi e comincia così: « Second volume des Triumphes Messire Francois Pe- « trarque on quel sont les autres trois Triumphes, c' est « assavoir le Triumphe de Renommée, du Temps et de « la Divinité ». Grandi e belle miniature per ciascun *Trionfo* adornano questi due codici preziosi. Il loro testo s' apre colle medesime parole della stampa: « Au temps « que se renouvellent mes souspirs par la doulce me- « moire de celluy iour qui fut commencement a si long « martir et que le sol eschauffoit la corne du toreau .... ».

Pare, dunque, che la versione di George de La Forge ci sia stata tramandata in due redazioni diverse. La

---

[1]) Anche il ms. della Nazionale n. 1118, mutilo, presenta lo stesso testo.

prima è rappresentata dalle stampe che si ripetono l'una coll'altra; la seconda dai codd. 1119 (Nazionale) e 3086 (Arsenale). Riproduco, per saggio, un brano delle due redazioni e lo confronto:

[TRIONFO D'AMORE].

Ars. 5065, c. 17r.

Erreur songe et l'ymage de mort estoient a l'encontre de l'arc triumphal et faulce oppinion estoit en la porte d'iceluy. Esperance lubricque monte en l'eschelle de gaing dommaigeux et proffitable dommaige. En la quelle eschelle y avoit de grez par lesquelz ceulx qui plus haut montoient plus durement cheoient pos en soing et labeur en repos.

Cler deshonneur et gloire obscure loyauté decepvable et periure loyaulté fureur vehemente et raison parasseuse chartres et prisons esquelles on vient par une large voie dont on s'en retourne par une estroite sente avec grant paine ferme hardiesse se monstre a l'entrée et au dedans confusion trouble et miserable....

Ars. 3086, c. 10v.

Erreur songe et l'ymage de mort estoient a l'entour de l'arc triumphal et false oppinion estoit en la porte d'ycelluy. Esperance lubrique monte en l'eschalle gaing dommageux et profitable domage. En laquelle eschalle avoit de grez par lesquelz ceulx qui plus hault montoient plus durement cheoyent repos en soing et labeur en repos.

Cler deshonneur et joye obscure loyauté decevable et deception loyale fureur vehemente et raison precieuse chartres et prinson ausquelz on vient par une large voie dont on s'en retourne par une estraite sente et avecques grant paine ferme hardiesse se monstre a l'entrée et au dedans confusion trouble et miserable....

Procedendo, le due redazioni si staccano sempre di più; onde può nascere il sospetto che l'una delle due rappresenti forse una vera e propria versione indipendente, o quasi, da quella del La Forge, ch'è detto « bourbonnais » nella nota seriore del codice dell'Arsenale n. 3086.

La traduzione del La Forge fu quella più diffusa in Francia nel secolo XVI; ma non mancarono di diffusione

certe altre versioni in versi, di cui è bene dare conto qui appresso.

Di quasi nessun merito, sebbene assai rara, è la traduzione poetica dei *Trionfi* dovuta a Jean Meynier barone d'Oppède e pubblicata la prima volta a Parigi nel 1538 [1]). Migliore per merito letterario, ma troppo libera, è quella di J. Ruyr, edita nel 1588 [2]). Nè l'una, nè l'altra di queste edizioni mi è stato possibile consultare. Conosco invece la versione di Vasquin Philieul di Carpentras, di cui la « Bibliothèque Nationale » conserva la prima edizione di Avignone del 1555 [3]). Essa incomincia:

> Au temps lequel mes souspir renouvelle
> Par souvenir de la doulce journée
> Qui fut la source a ma playe mortelle....

Mentre non sono riuscito a rinvenire nessun manoscritto in Parigi della versione di Vasquin Philieul [4]), ho trovato un codice della traduzione di Jean Meynier nella Nazionale. Esso porta, tra i codd. francesi, il n. 20020 ed è dedicato dal Meynier stesso al Conestabile di Francia Anne de Montmorency. Incomincia: « Io. Ama- « nerijs, baro Opedanorum in Provincia regius senator « indignus, illustrissimo Duci Annae Montmorantis Gal- « licae militiae praefecto et principi seu Conestabili sum- « moque Regiae Domus Magistro perpetuam precatur feli- « citatem ». Seguono alcune pagine in prosa, poi alcuni

1) BRUNET, IV, col. 562; PICOT, *Bull. ital.*, I, 188.

2) BRUNET, op. e l. cit.

3) Bibl. Nationale, *Réserve*, *Yd. 1154*.

4) A Vasquin Philieul devesi la traduzione di 196 sonetti del Petrarca dedicati a Caterina de' Medici col titolo di *Laure d'Avignon. Extraict du poëte florentin F. Pétrarque*. Era segretario di Caterina il Du Trouchet, che tradusse dal Petrarca altri 70 sonetti. Si veda F. FLAMINI, *Studi* cit., p. 200; PICOT, *Rev. d. Bibl.*, X, 197.

versi latini, e finalmente si legge la seguente dedicatoria:

> Noble seigneur, par vertu Jesuy sant
> Preux et puissant trop plus que Hercules
> Mieulx que Achilles....

Il primo verso di questa versione suona:

> En ce beau temps qui mon mal renouvelle....

Un' altra traduzione in versi, di cui conosco tre manoscritti, è dovuta a Simon Bourgoyn. Essa è conservata nei codd. 12423, 2500-2501 della « Nationale » e 6480 dell' Arsenale.

Attingendo al primo di questi testi a penna, riproduco il principio di un « rondeau » che è opera del medesimo Simon:

> — Que fait Amour au monde? — Il vainct. — Qui? — Les humains.
> — Quels? — Les fortz et les granz. Ilz n'en on pas eu moins.
> — Est-il fier? — Oui. — A-il telle puissance....

Prima del Trionfo di Castità e degli altri Trionfi, si leggono nello stesso codice rispettivamente i seguenti « rondeaux »:

CHASTETÉ

> Avec Pudicité ne peult folle Amour estre....

MORT

> Contre l'horrible mort ne fault fuyte querir....

RENOMMÉE

> Long temps après la mort....

TEMPS

> Par lonc viure et discours....

DIVINITÉ

> Au hault regne eternel....

La versione di Simon comincia:

Au temps que mes souspirs en moy se renouvellent
Par les doulx souvenirs qui les iours me revellent,
Lesquelz aux longs martirs furent commencement,
Desia le cler soleil prist grand advancement
D'eschauffer a Thaurus et l'une et l'autre corne
Et la belle Aurore splandissante et non morne
Qui fut fille a Titon se monstra en ce iour
Courant froide et gelée a son ancien seiour....

Per ultimo sia ricordata la versione di Philippe de Maldeghem, « seigneur de Leyschot », di cui la Nazionale serba l'edizione di Bruxelles del 1600 [1]).

Au temps qui de nouveau mes souspirs me rameine
Par le doux souvenir du jour lequel estoit
La source du martir et ma si longue peine....

Il commento ai *Trionfi* di Bernardo Illicino da Siena non tardò a comparire oltre le Alpi sotto veste francese. Esso era ben conosciuto in Italia sul finire del sec. XV e la stampa [2]) avea contribuito a farlo conoscere fuori. Non meno di tre codici della « Nationale » contengono il commento di Bernardo. Il cod. 22541, bel manoscritto con miniature con le armi di Anne Malet di Greville, comincia, come tutti gli altri: « Il est escript eu troi- « siesme livre des Roys en iij chappitre que après que « le royaume de Salomon fut bien confermé.... ». Debbonsi al traduttore le seguenti parole:

« Et pour ce que ce livre intitulé les *Triumphes* de

---

[1]) *Réserve, Yd. 1435.* Il Maldeghem era belga « seigneur de Leyschot et d'Octral » d'una antica famiglia di Fiandra. Tradusse per consiglio del suo amico Domenico Lampsonio, segretario del principe-vescovo di Liegi. MARCHAL, *Bull. Acad. royale Belg.*, 8 (1904), p. 11.

[2]) Si veda: MARSAND, *Biblioteca Petrarchesca,* Milano, 1826. p. 14 sgg.; G. REICHHART, *Beiträge zur Inkunabelnkunde,* in *Beihefte zum Centralblatt f. Bibliothekswesen,* Leipzig, 1895, p. 67.

« Francois Petrarche, tres excellent et tres scientifique
« philosophe et poethe, m'a semblé tres utille et profi-
« table a l'omme pour cognoistre soy mesme et sa fin,
« je l'ay voullu selon mon petit et debille entendement
« tant le texte que le commente translater de vulgaire
« italien en gros et rude langage francoys ainsi que ie
« l'ay peu entendre affin que les francoys qui le voul-
« dront lire y puissent proffiter et apprendre.... [1]).

E più oltre:

« Et pour ce que en ceste presente translacion je
« pourroye avoir erré et failly en aucuns passages tant
« pour ce qu'il y a plusieurs sentences tres subtilles et
« dificilles que pour ce que je n'entens pas bien parfait-
« tement le langage ytalien, je supplye tres humblement
« a ceulx qui mieulx l'entendent que moy qu'il leur
« plaise me supporter et excuser benignement en ayant
« regard que je n'ay point entreprins ce negoce par te-
« merité ne oultrecuydance, mais seullement pour passer
« temps en excercice et labor et fuyr oysiveté me sub-
« mettant a toute bonne correction » [2]).

E finisce:

« Et ainsi se termine et finist l'esposicion des *Trium-
« phes* du glorieux poethe messire Francoys Petrarche
« selon la petitesse de l'engin de moy Bernard Illicinus
« de medicine et de philosophie desireux disciple. De la
« quelle euvre graces infinies at celluy qui m'a concedé
« et donné grace de parfaire et achever la dicte euvre et
« qui vit sans odumbracion de vicissitude » [3]).

Giunto al termine della mia breve rassegna, io sen-

---

[1]) Cod. franc. 223 (Nationale), c. 1^v, col. 1.

[2]) Cod. cit., c. 2^r, col. 1.

[3]) Cod. cit., c. 242^v, col. 2.

tirei il dovere di pronunciare un giudizio intorno al valore di queste versioni francesi dei *Trionfi* del Petrarca. Ma la comodità m'è mancata di leggere attentamente e per intero, pur una delle molte traduzioni da me ricordate. Appena m'è stato possibile di trarre qua e là qualche estratto, sicchè io debbo mantenere a questi miei appunti il carattere di semplice curiosità bibliografica, senza entrare a discutere il valore di ciascuna traduzione.

Tuttavia, non voglio passar oltre senza richiamare l'attenzione del lettore sopra la traduzione poetica di Simon Bourgouyn. Essa può veramente dirsi, in alcuni punti, più che una versione una parafrasi del testo petrarchesco; ma con tutto ciò non si può negare al traduttore una certa perizia, se non nell'uso del verso alessandrino, nell'arte del tradurre. Qua e là la vivacità dell'origi nale par quasi conservata nella versione: peccato che le lungaggini e le disgressioni non manchino anche quando la sobrietà veniva imposta dal glorioso modello. Valgano per esempio gli ultimi mirabili versi del capitolo I del Trionfo della Morte. Chi non li ricorda?

> Non come fiamma che per forza è spenta,
> Ma che per se medesma si consume,
> Se n'andò in pace l'anima contenta;
>
> A guisa d'un soave e chiaro lume
> Cui nutrimento a poco a poco manca;
> Tenendo alfin il suo usato costume.
>
> Pallida no, ma più che neve bianca,
> Che senza vento in un bel colle fiocchi,
> Parea posar come persona stanca.
>
> Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
> Essendo 'l spirto già da lei diviso,
> Era quel che morir chiaman gli sciocchi.
>
> Morte bella parea nel suo bel viso.
> (*Morte,* I, vv. 160-172).

Ecco come li traduce Simon:

Non comme fiamme ardante qui par force est extaincte,
Mais par soy se consume et s'extaint sans contraincte,
S'en alla tres contente en paix l'ame Laura.
Comme doulce lumiere et qui clarté lors a
Ou peu a peu deffaut sa nourriture entiere
Laura enfin ayant sa coustume tres clere.
Blesme n'estoit son corps ny trop pally son sang,
Mais fut cler pur et beau et plus que neige blanc
Qui sans vent chet en hault d'une montaigne belle;
Et laquelle Laura passée sembloit telle
Comme personne lasse estant en son repos
Et l'esprit estant hors d'elle par Atropos,
Ce que maint homme fol mourir appelle et nomme:
La veoir a ses beaulx yeulz sembloit prise de somme
Et comme ung doulx dormir, tellement que la voir
A son visaige cler mort belle estoit de veoir [1]).

E prima di abbandonare Simon, fermiamoci un poco, se non ispiace al lettore, sull'unico capitolo dei *Trionfi* dedicato alla Divinità. Lo sbigottimento, che ne incoglie al pensiero della caducità di tutte le cose terrene, il pauroso senso, di che l'animo è preso dinanzi alla inanità delle forze umane, e la speranza in un mondo migliore di questo nostro distruttibile, ispirarono al Petrarca alcuni versi, che vanno tra i non meno belli del sommo lirico per impeto poetico e per lucidezza di stile. Questo capitolo è come un inno di gloria alla eternità espresso con una sobrietà di imagini e di tinte non troppe volte raggiunta dallo stesso Petrarca.

Simon lo traduce, parafrasandolo alquanto, così:

Apres que soubre le ciel chose alcune ne vey
Qui stable et ferme feust; doulant, tout esbahy
A moy mesme retourne et a ma conscience

[1]) Cod. fr. n. 12423 della Bibl. Nat., c. 44r.

Et dis en demandant: — En qui as-tu fiance?
Adonc ie respondi: — Au seigneur qu'est celluy
Qui ne fault de promesse a qui se fie en luy:
Mais bien veoy que mocque et deceu le monde
Dont cognois quel ie fuys et quel fuz vil ou munde
Et veoy le temps voller trop legier a l'essay,
Douloir ie me vouldroys, et de qui ie ne scay.
Car coulpe a moy seulle est que plus par temps qu'avoye
Sans tarder a la fin les yeulx ouvrir debroye;
Qu'a dire verité, desormais trop i'actendz
Et pour ma faulte veoir l'eage est courte et le temps.
Mais ne furent iamais tardes graces divines
En elles ay ie espoir que haultes oeuvres dignes
Et ioyeuses en moy pour mon salut feront
Et mes amandemens aus maulx satisferont.
Ainsi dis, et en moy respondz et araisonne:
Ces choses que le ciel gouverne et environne
Ne se arrestent iamais. Apres le tourner long
Quel fin pourront avoir? Cecy pensoye adoncq,
Et cependant que plus vouloie savoir m'acroistre,
Sembloit a ma pensée ung grand mond apparoistre
En eage tout nouveau, immobile, eternel,
Le soleil tout le ciel au hault lieu supernel....
Je sentiz mon penser de ces chosez passer
Comme le soleil passe ung verre sans casser,
Mais encor assez plus car de celle pensée
L'entendement retient chose a lui advansée.
O quelle grâce a moy se fera si iamais
Au vray puys impetrer et avoir desormais
Que le bien souverain des a present ie veoye
Et non point aulcun mal que seul temps met en voye!
Avecques luy se depart et a nous il produyt
Et avecques luy vint qui a travaulx prouduyt.
Le soleil n'aura plus de logeis ny ressourse
En Thaure o en Piscis et plus ny fera course
Par lequel varier nostre labeur tost croist,
Ores meurt ores vient et ores tout decroist.
O benoistz esperitz, qui en ioye sereine
Au beau cueur supernel et place souvereine
Se trouveront ou ia treuvent en tel degré
Que leur nom soit eterne en memoire et de gré!

O bienhereux celluy par ses oeuvres se preuve
Qui la voye et le gue tres asseurement treuve
De ces haultz roides montz et ravissant torrant
Nommée vie agreable a maint peuple ignorant!
O trop aveugle gent miserable et mortelle
Qui mect son esperance et cueur en chose telle
Que le temps tres legier emporte si soudain
Avecq grand fureur [1]) ....

Poco valore hanno le versioni in prosa, che posson dirsi quasi, in taluni punti, una parafrasi dell' opera del Petrarca. Non vi mancano qua e là errori singolari, come quando nel famoso passo del *Trionfo d'Amore,* III, 40 sgg. riguardante i poeti provenzali, il Monferrato diventa la « montaigne de Ferare ». Attingo al cod. dell' Arsenale, n. 3086; c. 8.º « L' ung est Arnauld Daniel, grant maistre « d' amour, qui encore fait grant honneur a son pais « pour son estrange et belle mainere de dire. Aveques « eulx estoient qui amour preuvent de toute leur force. « L' ung est Pierret et l' autre est cellui renommé Ar- « nauld avec lequel le dict Pierret appareilla bataille. « L' autre est Rambaud qui chanta pour l' amour de Bye- « trix en la montaigne de Ferare: et ce viellart Pierre « d' Auvergne aveques Gyrauld. Foulqués est l' autre « qui donne le nom a Marseille et l' osta a Gennes « lequel pays honnore pour le meilleur ». Ma anch' esse, queste traduzioni in prosa, stanno lì ad attestare la grande divulgazione che ebbero in Francia i *Trionfi* nel sec. XVI.

Considerati sotto il riguardo dell' arte, i *Trionfi* hanno dato occasione al Principe d' Essling ed a E. Müntz di scrivere un interessante libro, nel quale vediamo messe a profitto le miniature che adornano alcuni dei pregevoli

[1]) Cod. 2500 (Nationale), c. 63r.

codici parigini da noi citati nel corso di queste pagine [1]). Oltre a ciò, gli autori hanno passato in rassegna i più singolari monumenti artistici, la cui ispirazione devesi all'opera del Petrarca. Per restringerci alla Francia, le vetrate della Chiesa d'Ervy (Aube), dipinte nel 1502, ricordano assai da vicino i *Trionfi,* che vediamo a lor volta magnificamente illustrati nei maravigliosi tappeti fiamminghi custoditi oggi nelle collezioni di Londra, Vienna, Berlino ecc. Graziosissime poi le miniature dei codd. francesi. Fra gli altri, il ms. 22541 può considerarsi come una vera opera d'arte eseguita con tanta valentia, per ciò che riguarda in particolare il paesaggio, da destar maraviglia. Qualche ardita novità nella rappresentazione dei *Trionfi* troviamo nei codd. 5065-5066 dell'Arsenale e nelle mirabili miniature di Godefroy le Batave (Arsen., n. 6480). Infine, a Rouen e a Caen trovansi tre monumenti con bassorilievi, che richiamano questa o quella scena dei Trionfi del Petrarca.

I *Trionfi* furono adunque assai conosciuti in Francia nel sec. XVI; non quanto le *Rime,* ma certo più delle altre opere dovute al nostro maggior lirico. Le quali non possono contare un numero di traduzioni così ragguardevoli come i *Trionfi.* Due traduzioni soltanto si ebbero infatti del trattato *De Remediis,* una delle quali devesi a Jean Daudin e fu scritta per Carlo V verso il 1378 [2]), l'altra è anonima [3]) e fu compilata nel 1503 per Luigi XII [4]).

---

[1]) PRINCE D'ESSLING et EUGÈNE MÜNTZ, *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits,* Paris, 1902.

[2]) Bibl. Nat., fr. 593.

[3]) Bibl. Nat., fr. 225.

[4]) Si veda L. DELISLE, *Anciennes traductions françaises du Traité de Pétrarque « sur les remèdes de l'une ou de l'autre fortune »,* in *Notices et extraits des Manuscrits,* XXXIV (1891), P. I, p. 273 sgg.

I *Trionfi* invece erano destinati a fornire più d'un tema magnifico all'arte e alla letteratura della Rinascenza, siccome quell'opera che appagava, quant'altra mai, le tendenze e le aspirazioni di quel tempo glorioso, presentando composte in bell'armonia le allegorie proprie del medio evo e le figurazioni tratte dall'antichità all'età novella [1]). Il ricordo persistente di quell'opera tutta simboli, che è il *Roman de la Rose* [2]), il nome venerato del Petrarca, il coscienzioso commento di B. Illicino e l'amore infine per tutto ciò ch'era classicità furon tra le prime cause della diffusione dei *Trionfi* in Francia nel sec. XVI.

---

1) Si cfr. L. DOREZ, *Rev. des Bibl.*, XII, 109-110.

2) Per le relazioni tra il *Rom. d. l. Rose* e i *Trionfi*, si cfr. E. MÜNTZ, in *Bibliofilia*, II, p. 2.

Conclusione

Nelle pagine, che precedono, abbiam teso l'orecchio all'eco suggestiva della prima poesia d'oltre le Alpi attraverso i canti dei Goliardi [1]) e le liriche dei nostri più antichi verseggiatori in volgare. Abbiamo ascoltato dolci e lontane risonanze, testimonio di un forte e tenace influsso, del quale ci siamo industriati di fissare alcuni speciali caratteri, persuasi che la critica non abbia ancor pronunciato, su argomento sì arduo e complesso l'ultima parola. Francia e Provenza, come si sa, hanno primamente tessuto l'ampia trama, sulla quale i nostri antichi poeti si sono piaciuti di intrecciare il loro sottile e uniforme lavoro di ritmi e di rime. Può dirsi, anzi, che gli elementi costitutori della poesia d'amore del-

[1]) Noi abbiamo infatti insistito in modo del tutto particolare (pp. 25-33) sui contatti che intercedono fra i canti dei Goliardi e la lirica cavalleresca francese, senza proporci di studiare e esaminare nel loro insieme tutte le complesse e disparate questioni, tutti i vari problemi a cui dà luogo la poesia goliardica. Studî di carattere generale sui Goliardi non mancano; e, come si sa, vanno fra i migliori quelli dello Straccali (Firenze, 1888), del Gabrielli (Roma, 1889), del Novati (in *Bibl. d. Scuole ital.* 1.° gennaio 1900) e del Santangelo (Palermo, 1902). Ma la faccia del problema sulla quale abbiamo fissato lo sguardo non era ancor stata fatta oggetto di attenzione e di esame speciale.

l'età di mezzo siano stati portati fra noi sulle ali della lirica d'oltre le Alpi. E se dell'efficacia dei troveri non si rinvengono che fioche e poche vestigia nei più antichi cantori della « scuola siciliana », è certo che l'influsso dei trovatori si fa, invece, sentire gagliardo così sui verseggiatori che siam usi chiamare « siciliani » come sui guittoniani », palesandosi di gran lunga più potente nelle monotone e grevi poesie di questi, che nei versi più leggiadri di quelli [1]). Nella lirica della scuola siciliana zampilla fortunatamente, di tratto in tratto, un piccolo e fresco rivolo di originalità e risuona un'eco di quella eterna poesia che sospira nell'anima del popolo. Anche questa eco ci siamo sforzati di risvegliare e raccogliere da antiche sillogi di rime depositarie del patrimonio lasciatoci dalla lirica delle nostre origini.

È un fatto che lo « stil nuovo » inaugura la poesia nazionale d'Italia, nazionale nel senso che la nostra musa non è più ancella, ma donna, in casa propria e i poeti ricercano e trovano nella sincerità del sentimento l'ispirazione ai loro canti. Eppure, il ricordo della poesia aristocratica d'oltre la cerchia delle Alpi non è ancora svanito del tutto e si presenta talvolta alla mente di

---

[1]) Su questo soggetto ha scritto di recente alcune buone pagine M. CASELLA, in *Bull. d. Società dantesca italiana*, N. S., vol. XIX, pp. 275-292; ma parmi che il mio giovine e valoroso amico voglia concedere troppo piccola parte all'influsso francese. Io sono convinto che indagini ulteriori riveleranno ancor nuovi legami fra le lettere e le arti della Francia e dell'Italia meridionale all'alba delle civiltà romanze (cfr. p. 77, n. 1). Documento di tenaci relazioni sono inoltre le voci di antica provenienza francese rimaste nel siculo-calabro e nel napoletano (p. es. sic. *ciaureddu, ciavareddu,* a. fr. « chevrel »; *cieti* lacciuolo, a. franc. *giet*; *arreri* di nuovo, cioè « arrière »; *rinàuda* volpe; *malvizzu* nap. *marvizzo* tordo, fr. « mauvis », ecc. ecc.). E si veda anche la mia *Italia dialettale,* Milano (man. Hoepli), 1916, p. 17.

quegli stessi poeti del « dolce stile » che più si mostrano indipendenti sia negli spiriti sia nelle forme dell'arte loro; ma è un ricordo vago, indeterminato, che si colora di riflessi originali, come, per venire a un esempio, nella celebre ballata di Guido Cavalcanti: « In un boschetto trovai pastorella », in cui rivive, sopra uno sfondo di verde e di fiori, la « pastorella » della poesia francese e provenzale, con i capelli biondi e ricciuti [1]), con gli occhi ridenti, con tutti quegli incanti di bellezza e di gioventù che chiamano presente il Dio d'amore [2]).

Un'assai lunga tradizione francese sta pur dietro le rappresentazioni dei « Tre morti », portate in Italia da artisti che fecero meglio conoscere, per tal modo, una forma particolare di cupo romanticismo proprio del medio evo; e molte raffigurazioni francesi si schierano altresì dietro la Danza macabra. Nell'alba o quasi nell'aurora della Rinascenza, quando ormai gli studi classici rinfrancavano di nuove energie il pensiero e la coscienza d'Italia, negli arazzi delle corti ridevano ancora alcune scene di romanzi francesi (per esempio, del *Roman de la Rose*) e nei vestiti delle principesse rifulgevano, con fregi d'argento e d'oro, motti francesi. Romanzi francesi, quali *Tristan*, *Meliadus* e *Lancelot*, erano ricercati e letti dai gentiluomini e cortigiani di Ferrara e canzonette francesi rallegravano spesso — nelle occasioni di feste, nozze, conviti — la società aristocratica di quella età. Erano,

---

[1]) Nelle « pastorelle » francesi: *chief blondet — menuement recercelé*, ecc. Cfr. BARTSCH, *Altfranz. Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870, p. 24.

[2]) L'ultimo verso della ballata di Guido suona: « che Dio d'amore « parvemi vedere ». Cfr. in antico franc. « par un prael, le Deu d'amors « vi chevaucher ». Mi permetto poi di rimandare il lettore a un mio studio: *La Pastorella di Guido*, in *Fanfulla della Domenica*, giugno, 1906.

a volte, componimenti che parevano scendere, con la soavità d'una carezza, a molcere l'anima degli ascoltanti e a schiudervi mille germi di dolci impressioni. Diceva una delle canzonette: « Io so un fiore di giglio « dentro un verziere chiuso, difficilmente accessibile agli « uomini. Il giglio è di nobile schiatta. Ditemi, secondo « il vostro pensiero, chi potrà coglierlo? ». E nella gentile lingua di Francia (*En un vergier clos par mesure — Say une flour de lis moult gente,* ecc.) [1]) il leggiadro concetto, accompagnato dalla musica, sembrava affinarsi ognor più ed alitare per entro la breve strofa come un sospiro d'amore.

Fuori delle corti, per le strade, nelle piazze, la materia di Francia, in forma già italiana, destava pur sempre curiosità e interesse. Il poemetto sulla « Morte di Tristano », scritto per essere recitato e cantato in pubblico, ci porta una nuova testimonianza di codesta predilezione del popolo per le leggende francesi, predilezione che abbracciava, oltre le narrazioni di fatti d'arme, i racconti di avventure e di amore. Intanto la Rinascenza lussureggiante maturava i suoi frutti e avvenivano nella società trasformazioni profonde, per forza delle quali gli elementi della vecchia poesia e della vecchia arte dovevano o rinnovarsi o morire. E il rinnovamento non mancò. I cantambanchi e i buffoni di corte non sono già più gli antichi giullari francesi e provenzali. Lodovico Ariosto lascia che l'efficacia della moda, dei gusti, delle preferenze del suo tempo penetri per ogni lato attraverso la trama favolosa del suo poema e l'*Orlando furioso* diviene per tal modo, non ostante la materia originariamente straniera, il fiore più cospicuo della Rinascenza italiana. L'amore per

[1]) Bibl. estense. Ms. lat. 568 (sec. XV).

l'antichità, per ciò che è magnifico e grandioso, si accentua ognor più. Piacciono i « Trionfi » del Petrarca; onde, allorquando l'influsso delle lettere e delle arti italiane, pari a una strabocchevole fiumana d'idee e di imagini, si diffonderà oltre le Alpi per il mondo, l'operetta petrarchesca sarà in Francia tradotta e imitata e i miniatori daranno opera a interpretarne su belle pergamene le simboliche figurazioni e le eleganti allegorie.

Così, Francia e Italia, scambiandosi con alterna vicenda i tesori della propria arte, si venivano via via stringendo in una sempre maggiore comunanza d'aspirazioni, di predilezioni e di gusti, di modo che attraverso tutto il medio evo, le due nazioni sorelle appaiono idealmente congiunte nella luce di uno stesso amore per la dea eterna della Bellezza.

APPENDICI

I

Una nuova redazione alto-italiana del **Pellegrin che vien da Roma.**

(Cfr. p. 87)

Debbo questa nuova redazione alla cortese premura del sig. Capitano Tullio Marchesi, il quale mi scriveva il 24 Luglio 1912 da Rivoli (Torino): « Tale canzonetta [quella a cui si rivolgevano i miei studi, « cioè quella del *Pellegrin che vien da Roma*] ebbi occasione di sentir « cantare da soldati d'artiglieria da montagna, quando mi trovavo a « prestar servizio nelle batterie del Veneto, reclutate con soli elementi « dei distretti della Venezia [1]). Un tenore (o quasi!) cantava l'a-solo; « il coro ripeteva accentuando la frase. La vittima dell'intraprendenza « del pellegrino era un ipotetico *forner* ».

I.		Pelegrin che vien da Roma Scarpe grosse g-fan mal i pè, g-fan mal i pè.	*a solo* (*moderato*)
(*bis*)		Pelegrin che vien da Roma Scarpe grosse g-fan mal i pè.	*coro* (*moderato*)
II.		« No ghe saria una picola stanza Per alogiar sto forastier, sto forastier?	*a solo* (*moderato*)
(*bis*)		*Olà fornèr, olà fornèr!* No ghe saria una picola stanza Per alogiar sto forastier? »	*coro* (*più presto*)

---

[1]) Il componimento, però, non è d'origine veneta, come dimostra l'esame accurato delle redazioni in cui ci è pervenuto.

III.	« Mi g-ò soltanto un picolo leto Per dormir con la mia mugér, con la mia mugér!	*a solo* (*moderato*)
(*bis*)	*Olà fornèr, olà fornèr!* Lu g-à soltanto un picolo leto Per dormir con la soa mugér! »	*coro* (*moderato*)
IV.	« No se pôl metar 'na busca de paia In tra mezo da mi e a lè, da mi e a lè?	*a solo* (*moderato*)
(*bis*)	*Olà fornè, olà fornè!* No se pôl metar 'na busca de paia In tra mezo a lu e a lè? »	*coro* (*più presto*)
V.	« Metaremo una busca de paia In tra mezo a vu e a lè, a vu e a lè! »	*a solo* (*lento*)
(*bis*)	*Olà fornè, olà fornè!* El g-à messo una busca de paia In tra mezo a lu e a le!	*coro*
VI.	A la matina la busca de paia G-era andata in fondo ai piè, in fondo ai piè.	*a solo* (*molto adagio*)
(*bis*)	*Olà fornè, olà fornè!* A la matina la busca de paia G-era andata in fondo ai piè [1]).	*coro* (*vivace*
VII.	« Se dovessi scampar mil ani Più non alogio sti forastiè, sti forastiè!	*a solo* (*lento*)
(*bis*)	*Olà fornè, olà fornè!* S'el dovesse scampar mil ani Più non alogia sti forastiè!	*coro* (*vivacissimo*)

---

[1]) Qui seguiva un'altra stanza molto libera, della quale la lettera del Capitano Marchesi dice soltanto che alludeva alle gesta amatorie del pellegrino. Il Cap. Marchesi non la ricordava più. « I cantori, arrivati a questo punto, smorzavano molto e talora cantavano senza parole ».

II

L'episodio della morte di Tristano ed Isotta secondo la lezione del ms. ambrosiano N. 95, Sup. (c. 253ᵛ)[1].

(Cfr. p. 238)

E-lla Rayna comenzò a parlare
E dixe: Tristan, cuor del corpo mio,
Se tu mori, como dezo fare?
Pregar te voio per l'amor de Dio,
Che dredo da ti tu no me dezi lassare,
Che sempre in doia starà lo cor mio
E in pena e in greve dolore,
Vivando senza un caro signore.

Miser Tristan dixe alla Rayna:
Madona io moiro veramente.
Ixolta, che de lagrimar non fina,
Sovra Tristan se zitò de prexente;
E miser Tristan, che a morte s'inchina,
Si forte strenze Yxolta piazente,
Che a 'ntrambi sgiopava lo core
E cossì abrazati morì per amore.

E lo Re Marco che questo vedia
Che la Rayna e Tristan trapassaro
Ay baroni lagrimando dixia:
Tropo me costa questo fato caro!
E gran lamento zeschun faxia
Con gran doia e pianto amaro,
L'airo e-lla terra paria che pianzesse
Per Yxolta e per Tristan lagreme spesse.

Ben reforzava la doia e 'l tormento
Per Jxolta e per Tristan piazente,

[1]) Si stampano qui le ultime strofe del cantare (str. 30-36). Il codice è riprodotto tal quale, con le sue forti storture ritmiche.

E intrambi in un molimento
Fono sepeliti honoradamente
Con letre d'oro e d'ariento
Che lezer le podia ugnia zente:
Qui giaxe Yxolta e miser Tristano
Che per amore jntrambi strapassano.

Siando Jxolta e Tristan sepelito,
Dinaso e Segramoro lagrimoxo
La spada de Tristan e l'elmo polito
E lo schudo portava pretioxo [1]);
Zaschun si era de dolor ferito,
E passò el mare ch'el tempo è zoioxo
E zonse in Camiloto de Bertagna
Dov'era lo Re Artuxe con soa compagna.

Qui si fu lamenti e pianti con doia
Aldando la morte de Tristan contare,
E zaschuno d'alegreza se despoya,
E lo Re Artuxe fe gran lamentare
E vedando la soa zente in tanta noia
I realle vestimente s'ave a strazare,
Ma sovra tuti quilli de Camiloto
Pianzeva la Rayna e Lanziloto.

Molti funo ch'alora zuraro [2])
De far sovra lo Re Marcho vendeta,
E Zenevra dixia con pianto amaro:
Jxolta bella, tu m'a' lasada soleta!
E [3]) Lanziloto dixe: Signor caro,
Tristano, se la morte no m'afreta
Darò morte allo Re Marcho con dolore.
Compito è el cantare al vostro honore.

---

1) Ms. *aretioso*.
2) Ms. *zurano* (zuráno).
3) Ms. *A*.

INDICE GENERALE

Errata

P. 60, l. 20: *ofondara* — p. 99, l. 9: *Ke* (invece di *Ḥe*)